This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

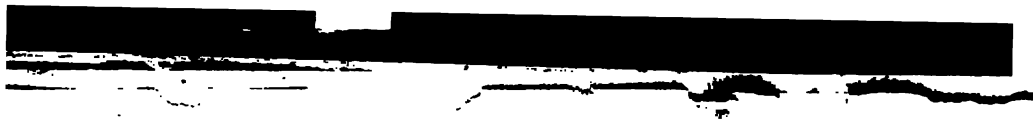
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

PT
1101
D48



Deutsche Schriften

für

Litteratur und Kunst.

Herausgegeben

von

Eugen Wolff.

2. Reihe.

Kiel und Leipzig.
Verlag von Lipsius & Tischer.
1892.

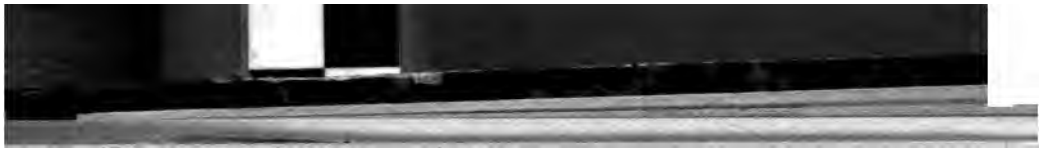
Deutsche Schriften
für
Litteratur und Kunst.
2. Reihe. Heft 1.

Tote Symbole.

Von
Fritz Mauthner.

Meine: Ceterum censeo,
Romam esse delendam.
Hannibal.

Kiel und Leipzig.
Verlag von Lipsius & Tischer.
1892.



I. Tote Symbole.

Die diesjährige (1891er) berliner Kunstausstellung wird in der Entwicklung des deutschen Geschmacks eine hervorragende Stelle einnehmen. Die neue Kunst hat in früheren Jahren vielleicht bessere oder auffälligere Werke zur Schau gestellt, aber noch niemals so deutlich wie heuer entschied sich das Publikum für den Realismus und gegen die Schablone. Man kann wohl sagen, daß die alte geleckte Malerei zu einer geschminkten Abendschönheit geworden ist. Die Tausende nämlich, die beim Einbrechen des elektrischen Lichts hinausströmen, um bei frischem Bier und abgestandener lebendiger Staffage ein paar Dutzend Bilder anzusehen, finden nach wie vor die posierenden Portraits, die arrangirten Landschaften und die sogenannten Genrebilder reizend. Die paar hundert anderen, welche sich vormittags einstellen, um Bilder zu betrachten, wollen von den alten Maschinen nichts mehr wissen.

Etwas konservativer ist ihrem Wesen nach die Plastik. Was in der Malerei schon seit mehr als fünfzig Jahren unerträglich wäre, das darf der Bildhauer uns immer noch zumuthen. Einen Satyr z. B. als Mittelpunkt einer sauberen Wiesenlandschaft würde nicht einmal der beste Akademieschüler zu zeichnen oder zu malen unternehmen; die betreffenden Phantasieen Böcklins gehören auf das Gebiet eines individuellen Humors und zählen darum nicht für die alte Schule mit. Unter den plastischen Bildwerken aber treiben sich die Satyrn und Nymphen, die Centauren und Eroten nach wie vor umher, als ob diese Fabelwesen für einen Thaler überall auf dem Modellmarkt zu haben wären.

Und wenn auf solchen Ausstellungen auch diejenigen Arbeiten vorgeführt würden, die unsere Bildhauer für die Giebel und Dächer öffentlicher Gebäude modellieren und von Handwerkern aus schlechtem Material etwas roh ausführen lassen, so würden die weiten Hallen des Glaspalastes überfüllt sein von allerlei unverständlichen Attributen der Antike;

wir würden den schnellen Gott Merkur in seiner Verwendung auf Kaufhäusern und Bahnhöfen, wir würden die wohlgezählten neun Musen, wir würden die angeblichen Sinnbilder aller bürgerlichen Tugenden, und wir würden schließlich ganz gewiß auch noch den Äskulap mit seiner Schlange in mannigfachen Ausgaben erblicken. Und wir sind gewöhnlich so gutmütig und so wenig nachdenklich, daß wir uns selbst die Schlange des Äskulap oder der Hygieia gefallen lassen und garnicht lachen, wenn man uns in der Stadt wie auf dem Dorfe zutraut, an dem Bilde der giftigen Schlange das Dasein einer Apotheke zu erkennen. Doch irgend einmal an einem Gewittertage sind wir etwas weniger gutmütig und denkfaul, wir lachen dann herzlich auf über die Schlange der Apotheker und die Flügelschuhe des Merkur, und wir haben nur den einen Wunsch: ein Ende zu machen mit alledem sinnlosen Gerümpel, mit den unverstandenen Erbstücken, die uns eine falsche Pietät immer noch wie Äußerungen unsterblicher Kunst verehren läßt. Und nur das traurige Bewußtsein lähmt unsere Kampfeslust, daß so altes Gerümpel noch niemals leicht und schnell zu entfernen gewesen ist.

Es gab auf der Ausstellung solche antikisierende Statuen, vor welchen mir jeder Unbefangene zugeben wird, das mythologische oder sonst griechische Motiv sei sinnlos und müsse gegen ein sinnvolleres und moderneres umgetauscht werden. Da war z. B. von Heinrich Vaderé in München ein nacktes Frauenzimmer ausgestellt, welches sich ebenso ungeniert Chloë nennt und auf zwei Flöten bläst. Nun ist ja nicht unbekannt, d. h. für Kenner des Alterthums, daß es im griechischen Orchester solche Doppelflöten gab, und daß sie mit Hilfe besonderer Mundstücke gespielt wurden. Es ist aber eine solche Doppelflöte am Munde sonst unbekleideter Mädchen ganz scheußlich anzusehen, vor allem jedoch giebt es im deutschen Volk trotz unserer Gymnasien immer noch eine große Anzahl von Menschen und selbst von Ausstellungsbesuchern, welche von einer Doppelflöte keine recht klare Vorstellung haben. Was soll denen nun eine Chloë? Giebt sie ihnen ein Bild, das an irgend etwas erinnert, irgend etwas natürlich wiedergiebt, oder zu irgend etwas erhebt? Hat sie in der idealistischen oder in der realistischen Kunst, hat sie irgendwo auf der weiten Erde irgend eine Berechtigung? Ich fürchte nein.

Vielleicht wird mir die große Mehrheit der Nichtkenner des Altertums auch zugestehen, daß sie sich bei dem Thyrsosstab der Bacchantin

von Julius Moser weder etwas denken noch auch etwas vorstellen könne. Seien wir doch einmal ehrlich gegen uns selbst. Hekuba ist uns schon nicht viel; aber die letzte zerbrochene und verrostete Haarnadel der Hekuba ist uns immer noch mehr, als der allgemein bekannte Thyrsosstab. Bacchantinnen halten ihn gewöhnlich in der Hand. Warum? Steht seine Form, steht seine Geschichte, steht seine Idee in irgend welcher Beziehung zum Wesen einer Bacchantin? Man muß diese Frage nur aufwerfen, um sogleich die Komik davon zu empfinden, daß wir gewöhnt worden sind, an einem dicken Tannenzapfen oder Pinienapfel, oder was das Ding sonst ist, die wilde Natur so eines Weibes zu erkennen. Wer sich dabei das Allermindeste vorstellen, denken oder träumen kann, den beneide ich um seine Phantasie. Und dabei ist eine Bacchantin, oder was wir unter diesem barbarischen Worte verstehen — denn endlich sollten wir auszusprechen wagen, daß viel Griechisches für uns, die alten Barbaren, barbarisch geworden ist —, für die moderne Kunst sehr wohl darzustellen, viel leichter als für die in ihre Konventionen eingeengten Griechen. Wenn Weyr ein schönes, nacktes Weib in Rausch und Leidenschaft, mit fliegenden Haaren und mit Sehnsucht im Blick, müde auf ein marmornes Pantherfell hinwirft, oder meinetwegen auch auf einen ganz modernen Teppich, so wird jedermann das Werk eine Bacchantin oder eine Mänade oder ungefähr so nennen, und keiner wird fragen, warum das Weib seine Trunkenheit nicht durch Pinienäpfel andeute. Pinienäpfel sind überhaupt nicht dasjenige, wonach man in der Trunkenheit zunächst verlangt. Ich fürchte, daß selbst bei den alten Griechen der Wunsch nach Pinienäpfeln nicht als deutlichster Beweis von Trunkenheit galt.

Neben solchen Fällen, wo der moderne Mensch auf der Stelle zugiebt, daß die Symbole der Griechen für uns tot seien, wie ein abgestorbener Baum, giebt es andere, in denen jahrhundertelange Angewöhnung uns so verblendet hat, daß wir uns lange dagegen sträuben, den Unsinn einzusehen. Der erste unter unseren berliner Bildhauern mag als Beispiel dafür gelten, wie ein genialer Künstler den toten Symbolen der alten Griechen scheinbar neues Leben eingehaucht hat, wie er aber doch nur mit all seinem Talent die Leichenfeier der antiken Welt schmücken hilft. Und an Reinhold Begas lohnt es sich wenigstens Kritik zu üben.

Sehr bedeutungsvoll für die Schwierigkeit, die Augen neu zu gewöhnen, ist das Entzücken, welches der langsam sich enthüllende Begasbrunnen erregt. Es ist ja ganz selbstverständlich, daß ein öffentlicher Brunnen schön gestaltet und mit dem Element des Wassers figurenreich in Zusammenhang gebracht wird. Auch das ist noch verständlich, daß ein Mann in den besten Jahren, ein Mann mit dichtem Haar und Bart, etwa ein Fischer, die Beziehungen des Menschen zum Wasser darstellt. Diesen Mann nannte die sogenannte antike Mythologie den Neptun; und warum sollte er nicht ebensogut Neptun heißen können wie Petersen oder Claas. Die Griechen nannten nach ihrer freigebigen Gewohnheit ihren Poseidon auch noch den „Gott" der Wasserwelt. Da stockt unser Verständnis schon, wenn wir ehrlich sein wollen. Man hat uns durch Jahrhunderte in den Lateinschulen soviel von den alten Göttern erzählt, daß wir uns mitunter wirklich einbilden, diese schönen Träume einer jugendlichen Weltanschauung seien für uns irgend etwas mehr wie hohle Worte. Prüfen wir aber unser Herz und unsere Nieren, so werden wir zu unserem Schrecken gewahr werden, daß wir uns unter diesen Göttern immer wieder nur griechische Statuen vorstellen können; und da wir nun zur Erklärung dieser griechischen Statuen wieder nur die Götternamen übrig haben, so liegt der Fall von der Schlange, die sich in den Schwanz beißt, in seltener Vollkommenheit vor.

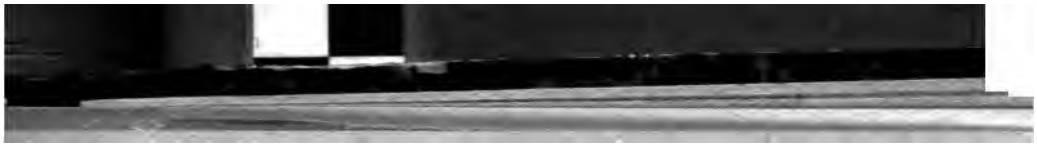
Angenommen aber, wenn auch nicht zugegeben, daß ein Wassergott für uns ein lebendiges Wesen sein könnte, zugegeben sogar, daß irgend ein Wassermensch, ein Lootse z. B., für uns in der bildlichen Darstellung ähnlich znm Repräsentanten des Wassers werden könne, wie Neptun für die Alten, so bleibt noch die Frage bestehen, warum der Wassergott seit einigen tausend Jahren eine dreizackige Gabel in der Hand hält. Gerade dieser gebietende Herr ist in öffentlichen Gärten mit seiner Gabel so unzählige Mal an Brunnen, Quellen und auf dem Trockenen dargestellt worden, daß selbst mancher einfache Landmann ihn kennt. Und gerade beim einfachen Landmann dürfte das Bild der Mistgabel mit dem des freundlichen Herrn so unauflösbar verknüpft sein, daß die dreizackige Gabel unwillkürlich an Wasser erinnert. Scheinbar liegt also gerade hier die Thatsache vor, daß das alte griechische Symbol lebendig geblieben ist. In Wirklichkeit aber klafft zwischen der Gabel und dem Wasser, zwischen dem Symbol und dem Element, eine unüberbrückbare

Kluft. Wenn durch einen anderen Gang der Kunstentwicklung Neptun einen Thyrsosstab und die Bacchantin eine Mistgabel in der Hand hielte, so würde für die Gewohnheit unseres Auges der Tannenzapfen aus Poseidons Fichtenhain das Wasser bedeuten und die Gabel den Durst. Ich möchte mich gern recht deutlich machen. Wenn zwei Schiffe auf dem Ozean einander begegnen, so sind sie aus weiter Entfernung im Stande, durch die Kombination von Flaggenzeichen eine Reihe von Fragen und Antworten auszutauschen. Dieses verabredete Zeichen kann am Ende auf allen Meeren der Erde verständlich werden; aber eine lebendige Sprache würden diese Signale niemals. Und mehr als ein Signal ist auch ein Attribut der griechischen Götter nicht. Nun kommt vielleicht ein freundlicher Archäologe und belehrt mich darüber, daß die dreizinkige Gabel des Poseidon nicht im landwirthschaftlichen Gewerbe Verwendung gefunden habe, sondern vielmehr eben bei der Fischerei, dieweil in alter Zeit mit solchen dreizackigen Harpunen die werthvollen Thunfische erbeutet wurden. Sehr schön. Aber wir haben an unseren Küsten keine Thunfische, und wenn wir welche hätten, so würden wir sie nicht mit dreizackigen Harpunen spießen. Wenn die Erklärung des Archäologen richtig ist, so würde sie nur beweisen, daß die weisen Griechen eben das thaten, was sie thun sollten. Sie stellten als Vertreter des Wasserelementes einen Fischer dar, so wie *sie* ihn wirklich vor sich sahen; und wir wären die Schüler der Griechen, wenn wir als Herrn des Wassers einen Lootsen oder einen Fischer darstellen wollten, so wie *wir* ihn sehen. Denn das ist ja wohl ausgemacht, daß die Griechen geniale Künstler waren und ihre Symbolik zu ihrer Zeit nicht so unsinnig, wie sie heute uns Nichtgriechen erscheinen muß.

Auf der Ausstellung hatte Reinhold Begas ein köstliches Werk, eines der schönsten, die ihm je gelungen sind, und an dem ich mich nicht sattsehen konnte. Eine unbekleidete, herrlich gebaute junge Mutter sitzt da — vielleicht auf einem Schemel in ihrer Schlafstube, ich weiß es nicht; vor ihr steht ihr vierjähriges Söhnchen, ein ganz allerliebster Gassenbub, dem aber jetzt das Weinen nahe ist. Er streckt das dicke linke Ärmchen aus und berührt mit der putzigsten Ungeschicklichkeit eine schmerzende Stelle. Die Marmorgruppe ist ein Juwel. Der kleine Bub ist gewiß so ungezogen gewesen, daß ihm das bischen Schmerz nicht schaden wird. Vielleicht hat er sich an einem Stein geritzt, vielleicht hat ihn eine

Mücke gestochen. Einerlei, Begas hat ein Meisterwerk geschaffen. Wer aber die schlechte Gewohnheit hat, vor Kunstwerken den Katalog aufzuschlagen, um Titel oder Bezeichnung zu erfahren, der liest: die Mutter stellt Venus dar und der Gassenbub den Amor. Das Bildwerk des Meisters verliert ja dadurch nicht unmittelbar. Aber vielleicht fällt dem entzückten Betrachter ein, daß ein hübsches Gedicht von Anakreon möglicherweise Anlaß zu dieser Gruppe gegeben habe. Amor weint über den Stich eines Insekts. Da tröstet ihn Venus witzig damit, daß er mit seinen Pfeilen doch schon größere Schmerzen verursacht habe. Und mit einem Male rückt das schöne Werk herunter in eine Linie mit unzähligen Amorettenspielereien der vergangenen Jahrhunderte, und wir müssen erst Anakreon und Amors Pfeile und die ganze Moderwelt vergessen, um uns wieder an der schönen Darstellung einer Mutter und ihres Knaben zu erfreuen.

Unter allen antikisierenden Darstellungen scheint für unsere Augen, weil sie naturblind geworden sind, die Vorführung von Eroten die natürlichste. Seit mehr als zweitausend Jahren sind solche Bildwerke beliebt. Schon die Griechen selbst brachten Eros, den Allsieger im Kampfe, spielend mit allen Mächten des Himmels und der Erde in Verbindung. Bald raubte er dem Zeus seine Blitze, bald dem Poseidon seine Mistgabel; Amor bei Hofe und Amor auf dem Lande. Für besonders reizend galten damals die Eroten, welche wilde Thiere zähmten, und die Bildhauer und Maler wurden nicht müde, solche anmutige Gruppen zu erfinden. Zur Zeit der Renaissance war man weniger versteckt. Das Jahrhundert, in welchem Pietro Aretino für den Privatgebrauch von Päpsten Sonette dichten durfte, über welche griechische Hetären hätten erröthen müssen, zeigte auch die kleinen Amoretten in unglaublichen, unzweideutigen Verbindungen. Und diese Gemmen und Zeichnungen galten damals für echtes Altertum, also für unsterbliche Kunst. Wieder später im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert mußten die ewigen Amoretten zur Versinnbildlichung sentimentaler Schäferpoesie herhalten; Männlein und Weiblein, nackt und drei Käse hoch, machten einander ziervoll den Hof, eine plastische Quadrille à la cour. Auch das galt für antik, wie es heute für antik gilt, wenn ein kleiner Amor naturalistische Gesichter schneidet. Darum will kein Bildhauer, der etwas auf sich hält, auf dieses alte Requisit verzichten. Der



Amor ist die verwendbarste Gliederpuppe unserer Ateliers. Reinhold Begas meißelt Eroten, und Eberlein bosselt sie noch zierlicher. Und damit neben den Werken von Leuten, die was können, auch die lächerliche Schablone nicht fehle, stand auf der Ausstellung ein solches Knäblein, das mit völlig verkatertem Gesichtsausdruck einem schnäbelnden Taubenpaar zusah; das Ding, das sicherlich gewogen wurde und nach dem Gewichte zugelassen, nannte sich: „Amors Freude". Vor diese Schöpfung (Nr. 1707) hätte ein Mann wie Reinhold Begas hintreten müssen; vielleicht leistete er dann einen furchtbaren Eidschwur, daß er seinen nächsten Pfeil nicht aus dem Köcher Amors nehmen würde. Weil irgend eine uns halb verständlich gewordene griechische Mythe die Venus zur Mutter Amors macht, weil eine ganz und gar unverständliche Mythe die zänkischen Tauben zu den Lieblingsvögeln der sogenannten Liebesgöttin erhoben hat, darum soll heute noch jeder wohlbeschaffene junge Mann an Liebe gemahnt werden, wenn zwei Tauben mit einander ihren Fraß suchen. Begas und Eberlein würden die Gruppen hübscher gemacht haben als dieser Zinngießer; aber deshalb ist bei ihnen das Erosmotiv nicht weniger angelernt.

Denn die Griechen der großen Zeit sahen so wenig wie große moderne Dichter die Liebe zwischen Mann und Weib durch ein Baby verkörpert. Die Griechen, als sie noch epochemachende Künstler waren, sahen den Liebesgott in dem Jünglingsalter, in welchem er auch noch bei Schiller das Schönste in den Fluren sucht. Und wollte man den Liebesgott so darstellen, wie er in den Dichtungen der Riesen, der Shakespeare und der Goethe, hervortritt, so müßte er noch ein paar Jahre älter sein und könnte auch ganz wohl ein Bärtchen tragen. Das mag schrecklich klingen, aber es ist darum dennoch wahr.

Freilich haben sowohl Shakespeare wie Goethe in ihrer Jugend der Mode ebenfalls gehuldigt, und das anakreontische Amorettengetändel, jeder in der Weise seiner Zeit, mitgemacht. Unsterblich geworden ist aber von Shakespeare nicht die griechische Spielerei, sondern Romeo und Julia, von Goethe nicht die Leipziger Versuche, sondern der Gott und die Bajadere.

Das ganze Erotengesindel, wie es seit der Spätzeit der Griechen bis auf unsere Tage die Schlafräume der Kunstgeschichte füllt, ist nichts als eine ungeheure Frivolität, die oft zu einem entzückenden Formenspiel

wurde, die aber zu unserem Ideale einer ernsten Symbolik nicht mehr paßt. Wer kauft Liebesgötter? Im Ramsch sollten sie zu Tausenden feilgeboten werden und innerhalb der Kunst andern Symbolen Platz machen, welche als Neuerungen vielleicht für frivoler gehalten würden, als die nichtsnutzigen Buben, an welche sich unsere Prüderie nun einmal gewöhnt hat. Dicke, kleine Kinder, welche irgend ein Handwerk parodierend darstellen, oder Kriegsrüstung tragen oder Gigantenlasten heben, sind immer spielende Motive; aber solche Büblein sind widerwärtig, wenn sie mit schlauem Lächeln als Lehrer der Liebe auftreten. Sollte diese Empfindung wirklich deshalb falsch sein, weil zwei Jahrtausende gegen sie gesündigt haben?

Wenn nun aber schon die Liebe, die doch ihre Ausdrucksmittel im Laufe der Jahrtausende nicht wesentlich geändert hat, heutzutage eine andere Verkörperung verlangt, als sie bisher fand, so dürfte wohl auf anderen Gebieten die Reformation noch dringender sein. Denn nicht nur Attribute, Allegorien und Symbole entlehnen unsere Künstler aus der griechischen Welt, sondern auch die repräsentativen Personen, wo es gilt, menschliche Größe darzustellen. Nicht nur die Sybillen und Danaïden sahen wir nach alten Schablonen auf der Ausstellung, nicht nur die ekelhafte Geschichte vom Ganymed ward wieder einmal dargestellt, auch die Helden Homers stellten sich uns vor; da sie keine Kleider tragen und alle den gleichen, leeren, antiken Gesichtsausdruck aufweisen, so sind sie im Wesentlichen nur aus der Katalogs-Angabe und aus ihren Attributen zu erkennen. Besonders England und Dänemark stellten Musterexemplare einer ausgeblasenen Antike auf; England, das seine puritanische Sonntagsruhe mit archaisierender Homerschwärmerei zu verbinden weiß, und Dänemark, welches in der Litteratur ganz Europa vorausläuft, nur in der Plastik immer noch beim Thorwaldsen-Museum stehen geblieben ist. Ein Däne hat uns die schönste Gelegenheit geboten, zu beobachten, wohin das Festhalten an repräsentativen Männern aus dem Alterthum führt. Dieser Bildhauer zeigt uns einen Mann, der eben einen Pfeil abgeschossen hat und ihm nachblickt. Nun wäre dieses alte Motiv erstlich ganz anonym vorzüglich zu verwenden. Joseph Uphues hat einen solchen jugendlichen Bogenschützen geschaffen; es ist ihm um die eigenthümliche Haltung des geschmeidigen nackten Körpers zu thun. Aber ich kann mir auch denken, daß ein bedeutender Künstler eine Monu-

mentalstatue des Tell so auffaßt: Tell hat eben den Pfeil auf den Apfel abgeschossen, und es ließe sich wohl einige Bewegung in seinen Zügen malen; oder Tell hat eben sein Geschoß gegen den Landvoigt abgesandt, und der Blick, den er dem Pfeile nachschickt, würde ja recht gut etwas Weltgeschichte illustrieren. Und was die Nacktheit anbelangt, so könnten ja die Knechte dem Tell sein Wamms in erfreuliche Unordnung gebracht haben. Das Alles wäre ein Bogenschütze nach dem Schuß. Der Däne aber hat sich als Klassiker bewiesen. Sein Bogenschütze ist zwar nackt, aber von so jämmerlichem Körperbau, als ob er eben das Hospital verlassen und seinen Abschied aus dem Militärstande erhalten hätte. Zum Ueberfluß hat er noch einen Fuß verbunden. Darüber muß der harmlose Betrachter seinen Kopf schütteln; denn die Bildhauerei, wenn sie griechische Motive wählt, pflegt keine Krüppel darzustellen. Erst der Katalog belehrt uns darüber, daß der Däne den Philoktet habe darstellen wollen. Aha, nun wissen wir's; das heißt, wir wissen eigentlich garnichts mehr, wir glauben nur, daß die plastische Vorstellung durch die des Dichters erklärt werde. Gewonnen haben wir nichts, denn Philoktet ist, falls wir ehrlich sind, mit all seinem Wehgeschrei der gleichgiltigste Mensch unter der Sonne. Seine Schmerzenslaute bei Sophokles sind Schmerzenslaute einer toten Sprache. Und so gewiß ein tausendköpfiges Publikum in ein erschütterndes Gelächter ausbrechen würde, wenn ein wunder Held auf unserer Bühne plötzlich durch diese abgestorbenen Interjektionen körperlichen Schmerz ausdrücken wollte, so gewiß ist Philotekt für uns als Repräsentant des Patienten wie des Bogenschützen ein toter Mann. Wilhelm Tell, der aufs Haupt seines Knaben zielt, das ist die moderne Aufgabe, das ist der repräsentierende Mann.

Die deutsche Abtheilung zeigte natürlich einen Paris, diesmal von Max Unger. Die Nacktheit ist selbstverständlich, obwohl es mich gerade bei Paris immer wundert, daß er bei solcher Abhärtung gerade seinen haarbuschigen Kopf mit einer phrygischen Mütze bedeckt. Es erinnert das an die Vorschrift unserer Maskenbälle: diejenigen Herren, die sonst keine Abzeichen tragen, müssen sich mit einer närrischen Kopfbedeckung versehen. Dieser Paris wäre auch ohne Katalog kenntlich, schon an seiner Radaumütze. Außerdem ersieht man aus Hirtenstab und Hund, daß Paris in seiner Schäfer-Epoche gedacht ist, und der Apfel in seiner

Hand erinnert vollends an — na ja, eigentlich müßte ich sagen an Homer. Aber die Mehrzahl der Vorübergehenden erinnert sich an Offenbach. Nun frage ich jeden Künstler und jeden denkenden Menschen: was denn im Namen der Zwölfgötter — um doch meine klassische Bildung zu beweisen — was geht uns denn dieser Schäfer Paris an? Wenn man uns das hübsche Märchen von seinem Abenteuer auf dem Ida erzählt, so wollen wir gern zuhören. Wenn ein Maler uns die drei ungleichen Göttinnen vor Augen bringt und seine Sache gut macht, so wollen wir dankbar sein. Aber was sollen wir mit Paris und seiner Mütze allein anfangen? Oder richtiger, warum nennt der Bildhauer seine Statue eines hübschen Burschen gerade Paris? Hat die ganze moderne Welt keinen reichen und hübschen jungen Mann aufzuweisen, der Glück bei Weibern hatte? Oder ist Paris durch Helena geadelt? Oder sollen wir seine Statue darum betrachten, weil er den unverständlichen Apfel zu vergeben hatte? Mir scheint jedoch, daß bei jeder Preisbewerbung die Konkurrenten die Hauptsache sind und nicht die Preisrichter. Wird man von den schönsten Objekten einer landwirtschaftlichen Ausstellung ein vollkommenes Bild erhalten, wenn der Photograph uns die Portraits der Preisrichter vorführt? Ich unterdrücke mit Mühe weitere Beispiele dafür, daß ausgestellte Werke mitunter doch bedeutender sind als die Jury, daß also am dummen Paris doch die schönen Göttinnen die Hauptsache waren.

Nun wird sich gegen diese Ausführung sicherlich erwidern lassen, was noch immer gegen negative, einreißende Thätigkeit gesagt worden ist. Du schüttest das unreine Wasser fort, bevor du reines hast. Du willst die alten Formen vernichten, bevor neue geschaffen sind. Es giebt aber Leute, welche nun einmal die Heftigkeit haben, unreines Wasser fortzuschütten, selbst auf die Gefahr hin, einige Zeit dürsten zu müssen, bis die Noth gelehrt hat, nach neuen Quellen zu graben. Doch die neuen Wasseradern sind schon da, wenn sie auch noch nicht reichlich fließen und auch noch nicht immer entdeckt worden sind. Man vergleiche einmal die Fortuna im spanischen Saal mit den Blinden von Piglhein. Die spanische Fortuna schwebt sehr graziös auf einem Rade, aus dessen Achse Gold quillt; ihre Augen sind mit einem feinen Tüchlein verbunden. Die Blindheit ist hier allegorisch benützt, so recht klassisch. Und bei aller moderner Grazie ist diese Fortuna nicht mehr und nicht weniger

als eine vortreffliche Figur für den Laden eines Lotteriekollekteurs. Und daneben halte man das blinde Mädchen im Bilde Pigl heins, das nicht einmal die flackernd rothen Mohnblumen ringsumher sehen kann. Da ist gar keine Allegorie dabei, gar kein Gedanke, nichts als Stimmung. Aber so ein Bild malen konnten die Griechen nicht.

Und wo es mit der bloßen Stimmung nicht gethan ist, wo eine symbolische Gestalt uns das Beste sagen soll, da würde die moderne Zeit auch moderne Ausdrucksmittel gefunden haben, wenn sie sich bei Zeiten vom griechischen Schulmeister emanzipiert hätte. Hat doch die christliche Zeit in ihren Totentänzen eine Darstellung des Todes erfunden, die trotz Lessing bedeutender ist, als die Art, wie die Alten den Tod gebildet. Lessings „scheußliches Gerippe" ist trotz seiner Kritik ein gutes, ein modernes Symbol, und Lessing, so sehr er in hellenistischer Kunstanschauung befangen war, überragte doch wie immer so auch hier seine ganze Zeit so sehr, daß er für die „schreckliche" Darstellung des Todes die mittelalterlich-pessimistische Weltanschauung, die neue christliche Religion verantwortlich machte. Im Namen des Optimismus, mit einer scharf ironischen Wendung gegen die Orthodoxie, verlangt Lessing das alte grichische Symbol für den Tod. Trotzdem hören geniale Zeichner nicht auf, uns das „scheußliche Gerippe" in Totentänzen vorzuführen. Und das Gerippe als salutierender Bahnwärter vor einem vorübersausenden Schnellzug ist kein übler Einfall, wenn ihn auch die Griechen nicht haben konnten.

Lessing, der Deïst des achtzehnten Jahrhunderts, sah im Heidentum noch einen Bundesgenossen gegen die herrschende Orthodoxie. Hundert Jahre später können wir vielleicht bereits ohne Gefahr die künstlerischen Symbole des Mittelalters verwenden, zu denen wir etwa so stehen, wie die Griechen der Sokratezeit zu den Göttern ihres alten Olymp. Als die Griechen so ungläubig geworden waren, daß sie die alten formlosen Kultusbilder nicht mehr wie früher verehrten, da konnte Phidias die symbolischen Gestalten schaffen, die wir kennen, die viele Jahrhunderte hindurch ein künstlerisches Leben führten, die aber heute endlich auch für die Kunst verstorben sind.

II. Ketzergedanken im Thorwaldsen-Museum.

Thorwaldsen war über siebzig Jahre alt und nicht nur in Dänemark, sondern auch in ganz Deutschland als der größte Bildhauer der Neuzeit gefeiert, als er im Jahre 1841 eine Huldigungsreise durch Europa unternahm, wie er das auf seine alten Tage eigentlich liebte. Damals wurde er auch in München mit Lorbeer überschüttet. König Ludwig war zwar abwesend, schrieb aber an den bewunderten Kunstler einen verzwickten Brief mit schönen Partizipien; und in der Gesellschaft der „Zwanglosen", einer geistreichen Vereinigung von Künstlern und Schriftstellern, wurde er von einem gelehrten Orientalisten in fünf unverständlichen Sprachen, darunter auch auf chinesisch, angetoastet. An diese chinesische Begeisterung wurde ich gegen meinen Willen erinnert, als ich einmal in Kopenhagen die Säle des Thorwaldsen-Museums durchwanderte.

Ich betrat den Tempel mit dem gangbaren Gefühle der Pietät. Erinnerungen an den Löwen von Luzern und an die beiden Basreliefs „Nacht" und „Morgen" begleiteten mich freundlich. Und die andächtigen Gesichter der vielen hundert Dänen, welche die Werke ihres als Klassiker verehrten Landsmannes anstaunten, konnten die Stimmung nur erhöhen, weil ich die ausgetauschten Kunsturteile nicht verstand.

Es geht dem Deutschen in Dänemark eigentümlich mit der Sprache. Deutsch und dänisch ist so nahe mit einander verwandt, daß wir viele Worte, oft ganze Sätze für reines Deutsch halten, wenn wir einem dänischen Gespräche zuhören. Aber was wir zu verstehen glauben, verstehen wir erst recht nicht, weil die germanischen Worte eben dort ihre Bedeutung geändert haben.

Allmählich kam nun über mich das Gefühl, daß wir auch die Sprache Thorwaldsens nicht mehr verstehen, weil die alten wohlvertrauten Formen einfach ihre Bedeutung eingebüßt haben. Vor hundert Jahren, als Goethe seine Iphigenie schrieb und die Franzosen ihrer Revolution ein römisches Kostüm anzogen, da war uns dieser ganze antike Formenschatz noch geläufig; heute aber ist er uns kein Schatz mehr und verdient wirklich nur noch, in einem Museum aufbewahrt und behütet zu werden, das in seiner Form sehr treffend an egyptische Bauten, an Mumientempel erinnert.

Der Löwe von Luzern, den Thorwaldsen ausgeführt hat, ohne jemals einen lebendigen Löwen gesehen zu haben, wirkt nicht nur in seiner romantischen Umgebung ergreifend; auch der Gipsabguß des Modells in Kopenhagen beweist, wie groß die Macht eines glücklichen Symbols sein kann. „Nacht" und „Morgen" sind uns selbst durch die unzähligen Wiederholungen in Stuck und Pappe nicht zum Ekel geworden; die beiden bekannten Reliefs müssen also doch wohl eine Formschönheit besitzen, in der etwas Ewiges steckt. Und es wäre thöricht, dem dänischen Bildhauer eine gewisse symbolische Tiefe und einen hohen Grad von Schönheitssinn absprechen zu wollen. Trotzdem wird ein moderner Mensch, der sich nur eine Stunde im Thorwaldsen-Museum aufgehalten hat, endlich eine bleierne Langeweile empfinden, die auf ihm lastet, die ihm drückend den Atem beengt und die ihn hinaustreibt in irgend ein ehrliches Stückchen Natur.

Thorwaldsen hat selbst die Kunst oder seine Kunst einmal symbolisch gestaltet in einem seiner bekannteren Reliefs. „A genio lumen" nennt er das Ding in einer toten Sprache. „Die Kunst ist darauf in Gestalt einer Frau dargestellt, welche, im Begriffe auf einer Tafel zu zeichnen, erwartet, daß der Genius der schöpferischen Eingebung Öl in die Lampe gieße." Nun sind wir freilich alle durch die Schule so sehr an den leeren Gebrauch antikisierender Worte gewöhnt, daß es uns schwer fällt, das vollkommen Sinnlose einer solchen Erklärung zuzugestehen. Ich frage aber, wo in aller Welt auf diesem Relief eine Anschauung ist, die wir mit der Kunst verbinden? Angenommen, daß die Kunst durch ein Frauenzimmer vermenschlicht werden müsse. Warum aber trägt sie sogenannte griechische Kleidung? Warum arbeitet sie bei einer Lampe? Das thut doch der Künstler nicht gern. Warum geht der Genius nackt, da er doch einen Mantel zierlich über den Arm hängen hat? Warum sitzt zu seinen Füßen eine Eule? Was dem einen 'ne Uhl ist, ist dem andern eine Nachtigall. Uns wenigstens versinnbildlicht die Nachtigall die Kunst viel lebendiger, als den Griechen ihre Eule. Und würde man einen vollkommen gebildeten und klugen Menschen, der nur das griechische Altertum nicht kennen gelernt hätte, vor dieses Relief hinstellen und ihn um seine Erklärung fragen, so würde dieser vermutlich antworten: es stellt einen Küchenherd vor, an welchem ein dichtender Blaustrumpf darüber nachdenkt, wie eine Eule am wohlschmeckendsten

zubereitet wird, während ein nackter Küchenjunge mit Gänseflügeln auf dem Rücken langsam Öl in eine Sauciere tropfen läßt.

Ebenso unverständlich für unverbildete Augen, unverständlich für jeden natürlichen Sinn, der seine Schulkenntnisse nicht zu Hilfe nimmt, sind Thorwaldsens Illustrationen zur antiken Sagengeschichte und seine allegorischen Werke. Wenn Adler und Löwe friedlich aus einer gemeinsamen Waschschüssel trinken und dies den Genius des Friedens und der Freiheit „bedeuten" soll; wenn ein hübsches frisiertes Kind mit vier verschiedenen Spielzeugen uns „Amors Weltherrschaft" verkörpern soll; wenn figurenreiche Gruppen uns gleichgültige Menschen zeigen, die sich in gewählten Stellungen zusammen haben photographieren lassen, und wir dabei an die furchtbarsten Momente aus der griechischen Heroenzeit denken sollen: — so versagt unsere Phantasie den Dienst und die Kosten des eingebildeten Genusses müssen vollständig aus unserm alten Schulsack bestritten werden.

Eine Venus von Thorwaldsen wird viel bewundert. Sie kommt aus dem Wasser und legt eben das Leintuch, mit dem sie sich abgetrocknet hat, beiseite; in der Hand hält sie einen Apfel und überlegt, ob es räthlich ist, sogleich nach dem Bade Obst zu genießen. Ernsthaft: wenn wir nicht mit der abgestandenen Geschichte vom Urteil des Paris aufgezogen worden wären, wäre die Darstellung eines nackten Weibes mit einem Apfel für uns nicht stumm, nicht vollkommen albern? Als diese Marmorstatue zu ihrem Käufer gebracht werden sollte und aus dem Schiff gehoben wurde, riß die Kette des Krahns und die schwere Kiste fiel in das Schiff zurück, glücklicherweise auf einen Haufen Getreide. „Ceres hat ihre Schwester Venus gerettet", sagten die Zeitgenossen mit einem Sprachgeschmack, der dem Kunstgeschmack der Apfelfrau ebenbürtig war.

Wessen die Begabung Thorwaldsens fähig gewesen wäre, hätte er nicht im Banne der Winckelmannschen Ideen gestanden, das sieht man aus einigen seiner Porträt-Büsten, vor allem aber aus zwei Werken angeblich griechisch-klassischer Kunst, welche aber das Eigenthümliche haben, Natur darzustellen. Bei einem nackten Merkur wissen wir es durch den Bildhauer selbst, daß ihn ein italienischer Lastträger, der in solcher Stellung eben sein Abendbrot verzehrte, auf den guten Gedanken brachte, die kecke Stellung in Marmor festzuhalten; daß er dem armen Facchino

die Kleider auszog und ihn hierauf Merkur nannte, das hat Winckelmann auf dem Gewissen. Die Kleiderberaubung mag ihm verziehen sein; der Name aber nicht. „Einst wird kommen der Tag," wo man unschuldige Hunde nicht mehr Nero und Sultan, und wo man nackte Menschen nicht Merkur und Apollo schimpfen wird. Ähnlich verhält es sich mit der köstlichen „Tänzerin" Thorwaldsens; auch da wollte er stilisieren, aber ein glückliches Modell machte ihn fast wider seinen Willen natürlich.

Wessen aber der Verehrer Winckelmanns, der thörichte Schüler unverständiger Griechenenthusiasten fähig war, das ist gar erschrecklich und ganz und gar nicht ergötzlich zu ersehen aus einer Bildsäule der Göttin der Hoffnung, welche mit der linken Hand ein Fältchen ihres Gewandes und mit der rechten eine bisher in der Botanik nicht vorgefundene Blüte emporhält. Mit welcher dieser Bewegungen sie die Hoffnung besser ausdrücke, erfahren wir nicht. Dagegen belehrt uns diese Göttin der Hoffnung sehr genau über den Ideengang, der im Kopfe selbst eines solchen Künstlers wie Thorwaldsen möglich war und ist, sowie darüber, wie unheilvoll Kunstgeschichte wirken kann, wenn sie, nicht zufrieden mit ihrer historischen Aufgabe, das Alte mit dem Schönen verwechselt.

Thorwaldsen kam nämlich zu seiner einfach lächerlichen Göttin der Hoffnung durch den Zufall seiner archäologischen Studien. Er hatte den Auftrag erhalten, die bekannten Ägineten für die Münchener Glyptothek „auf neu" auszubessern, und hatte sich dabei in den archaistischen Stil (d. h. wohl einen Stil, der für die perikleische Zeit schon veraltet und steif war) so tief hineingedacht, daß er eine besondere religiöse oder philosophische Wirkung aus der Hölzernheit zu ziehen hoffte. Es ist beachtenswert, daß ungefähr um dieselbe Zeit unsere deutschen Nazarener zu Rom über Raphael hinausgingen, um ihre fromme Innigkeit durch technisches Unvermögen zu äußern.

Es scheint wie ein Fluch auf der Werthschätzung des Alten zu ruhen, daß es zuerst um seiner Schönheit willen bewundert, später nur um eben seines Alters wegen verehrt wird, so daß es endlich naturgemäß von einem noch Älteren verdrängt wird. So glauben auch artige Kinder häufig, daß sie den Großeltern noch mehr gehorchen müßten als den Eltern. Bei Sammlern und Kunstgelehrten kommt

dazu, daß dann, wenn die Schätze der eigentlichen Blüteperiode längst in festen Händen und von festen Forschern beschrieben sind, für sie nur noch bei den Vorläufern der Phidias und Raphael etwas zu holen ist. Auch Ludwig von Bayern hätte lieber die Parthenon-Skulpturen als die Ägineten erworben, wenn die ersten zu einem so billigen Preise zu haben gewesen wären.

Nun steht aber der Kenner der perikleischen Zeit diesen furchtbar lächelnden Ägineten nicht viel anders gegenüber, als ein unverdorbener moderner Mensch den meisten Werken der besten griechischen Zeit. Was man auch sagen mag, sie sind für den Nichtgelehrten veraltet, und veralten für den Gelehrten nur um dessen willen nicht, weil er sich selbst künstlich und gewaltsam alt gemacht hat. Phidias war zu seiner Zeit ebenso ein Neuerer, wie zu seiner Zeit wahrscheinlich der Hersteller der Ägineten. Wir wissen, daß Phidias schwere Kämpfe gegen allerlei Gegner zu bestehen hatte. Unter ihnen waren gewiß auch pietätsvolle Altertumsfreunde. Sollte er ihnen nachgeben? Sollte er mit den alten Scharteken, mit den Ägineten, lächeln und immer furchtbar lächeln und doch ein Schurke sein, ein Schurke an seiner Kunst? Hat es überhaupt jemals einen großen Künstler gegeben, der durch pietätvolle Nachahmung eines früheren Meisters selber einer wurde?

Das Griechentum Thorwaldsens und Canovas, ihrer Lehrer und ihrer Schüler, ist nichts als ein ungeheures Mißverständnis. Winckelmann hat zwar nicht unwesentlich zu diesem Unglück beigetragen, aber er ist doch nicht der Schuldige. Zu seiner Zeit arbeitete man vielleicht noch mehr als heute mit antiken Namen, Redensarten, Kostümen und Verzierungen; jede zierliche Schäferin und jede verliebte Königin aus der französischen Schule wurde für eine geborene Griechin ausgegeben. Da fuhr Winckelmann dazwischen und schied aus dem ganzen Wuste, der sich Antike nannte, mit außerordentlichem Gefühle und mangelhafter Kenntnis dasjenige aus, was in der That einer großen Zeit griechischen Lebens angehört hatte. Die hergebrachte fadenscheinige Begeisterung konnte sich konzentrieren, und Winckelmann, selbst schwärmend wie ein Entdecker, belebte die Anbetung der Antike wieder einmal für weitere hundert Jahre, vielleicht zum letztenmal. Das war sein gutes Recht; und daß er auf die Zeit hinwies, welche innerhalb der antiken Welt die größte Kunstwahrheit besaß, das war ein großes Ver-

dienſt. Seine Schüler hätten nun freilich lernen ſollen, ebenfalls wahr zu ſein; ſtatt deſſen mühten ſie ſich ab, die Welt mit den Augen des Phidias anzuſehen.

Für die Litteratur hat dieſelbe Bewegung dieſelbe Gefahr gebracht, im Grunde noch im höheren Maße. Denn in der Plaſtik läßt die Natur ſich doch nicht ſo völlig verleugnen, wie in der Poeſie. Eine Bildſäule ohne Kopf läßt nicht daran zweifeln, daß ihr etwas fehle; aber Hölderlins Dichtungen galten lange genug für vollkommen. Um dieſelbe Zeit, da Winckelmann in Rom Schule zu machen begann, bekehrte ſich auch die deutſche Litteratur leider von Shakeſpeare zur Antike. Leſſing hatte noch gegen die Franzoſen Shakeſpeare und die Antike zu Hilfe gerufen. Es war vielleicht etwas zu viel auf einmal. Jedenfalls machte ſich's ſelbſt Goethe bequemer und folgte zuerſt den Franzoſen, dann dem Engländer und endlich den Griechen.

Welchen Griechen? Für die Bildhauer war das perikleiſche Zeitalter als Gipfel allein weithin erkennbar. Aber die griechiſche Poeſie hatte zwei Gipfel, Homer und Sophokles. Wo war die rechte Höhe? Oder — da Homer und Sophokles uns nicht nur in der Schule alltäglich und unermüdlich als die erlöſenden Gottheiten gerühmt werden — wo iſt die rechte Höhe?

Wenn Sophokles das letzte Wort der Poeſie geweſen iſt, ſo war Homer einfach ein ſtilloſer Naturaliſt. Sophokles hätte, wenn er ein gebildeter Mann vom Schlage des Thorwaldſen geweſen wäre, ſeinen klaſſiſchen Homer nachahmen ſollen, anſtatt — abgeſehen von den Unterſchieden der epiſchen und dramatiſchen Technik — ſo wohlgeſittete Helden auf die Bühne zu ſtellen. Und Homer ſelbſt hatte ſicherlich auch wieder Vorgänger, welche auf Pietät Anſpruch erheben konnten. Warum hat er die Sagen umgedichtet? Warum hat er nicht alles beim Alten gelaſſen, wenn das Alte das Schöne iſt?

Er hat ebenſowenig wie Sophokles gezögert, die Forderungen ſeiner eigenen Zeit zu erfüllen. Homer und Sophokles haben nur die Sprache ſo ziemlich gemeinſam; ihre übrige Welt iſt geſchieden, was nicht hindert, daß unſere Dichter vor hundert Jahren anfingen, verſchwommenen griechiſchen Idealen nachzujagen. Hier begegnen ſich die ſchwächſten Züge von Goethe mit den beſten von Thorwaldſen. Goethe ſuchte aus Homer ſchöne Schulaufgaben für junge Künſtler heraus,

schrieb aber selbst Hermann und Dorothea, wenn auch in Hexametern; Thorwaldsen ist durch Lösung dieser Schulaufgaben berühmt geworden. Zu Dutzenden hängen in dem Museum, welches durch seine Vollständigkeit so unbarmherzig wird, die Reliefs, welche Scenen aus Homer zum Gegenstande haben. Wie sind sie doch alle so nett, so deutlich, so beredt und doch so stumm!

Auch der Alexanderzug ist ein Ruhmestitel Thorwaldsens. Er ist eine Nachahmung des Panathenäenzuges im Parthenon. Und da beachte man nur einen Umstand. Der berühmte Fries gehörte ins Parthenon; er war gewissermaßen nur ein Auszug aus dem Gewühle des Festtages. Jeder einzelne, der im Zuge gewesen war, konnte sich selbst oder seinen Stellvertreter da oben erblicken; es war der höchste Realismus wenigstens in der Einheit des Lokals. Der Alexanderzug Thorwaldsens dagegen wurde zur Verherrlichung Napoleons I. für Rom ersonnen, für Kopenhagen und Paris umgearbeitet und endlich für eine Villa in Oberitalien ausgeführt. Man stelle sich vor, daß der berühmte Parthenonfries ursprünglich zur Verherrlichung des Pharao Rhamses geplant gewesen und endlich in einem römischen Badehause als Verzierung angebracht worden wäre.

Das falsche Griechentum Thorwaldsens reichte just für seine anakreontischen Spielereien, seine Amoretten-Darstellungen hin. Es lähmte ihn aber bei allen großen Aufgaben, sowohl den klassischen als den christlichen. Und will man gerecht sein, so muß man zugeben, daß dem Jesus eines Uhde, welcher vorläufig unsere Stimmung am besten ausspricht, selbst die Nazarener in Rom verständnisvoller zustrebten, als ihr Zeitgenosse Bertel Thorwaldsen mit seinem schönen aber toten Christus.

III. Die griechischen Tragiker auf der modernen Bühne.

Vor mehr als Jahresfrist wurden die wirkungsvollsten Stücke der drei klassischen Tragiker Äschylos, Sophokles und Euripides kurz nacheinander auf dem Berliner Theater des Herrn Barnay zur Aufführung gebracht. Es wurde zwischen den Kulissen so viel geschrien und gedonnert und zu Ende jeder Tragödie so gesinnungstüchtig und bildungsfroh geklatscht, daß so im Bausch und Bogen das Geräusch

eines Erfolges zu Stande kam. Wer aber für die Zeichen solcher Erstaufführungen Augen und Ohren hat, konnte wahrnehmen, daß die Leute sich bei Äschylos und Euripides jämmerlich langweilten, wirklich wie Möpse im Tischkasten, und daß sie auch bei Sophokles nur während der Vorbereitungen zur Katastrophe unter dem Banne des Dichters blieben, die Katastraphe aber selbst garnicht als ein Schrecknis empfanden. Inwieweit der Lärm im Zuschauerraum von Gymnasiasten und andern einjährig Freiwilligen vollführt wurde oder von den 239 Tapfern, welche an Kraft und Ausdauer den 300 von den Thermopylen ähnlich sind, das dürfte kaum zu unterscheiden sein. In der Theatersprache würde über den Erfolg etwa zu berichten sein: Äschylos und Euripides sind eigentlich durchgefallen, und die Darsteller wären angeblasen worden, wenn die Pietät sie nicht geschützt hätte. Sophokles hätte seiner brillanten Mache hundert Aufführungen zu danken, wenn er sich im Stoff nicht vergriffen hätte.

Wir müssen zwischen der litterarhistorischen Bedeutung eines Dichters unterscheiden und der Wirkung, welche er nach mehr als zwei Jahrtausenden auszuüben vermag. Ohne Zweifel verdient Äschylos den ersten Dichtern der Weltlitteratur beigezählt zu werden. Keine Schilderung und freilich auch keine Übersetzung kann von der Pracht und erhabenen Größe seiner Chorgesänge eine richtige Vorstellung geben; darüber hinaus besitzt er eine Auffassung, die wir heute danteск nennen würden. So kann der einsame Leser, welchem das Gymnasium das Opfer von acht Jahren wenigstens mit ein paar griechischen Vocabeln gelohnt hat, bei der Lampe danteske Gestalten der griechischen Welt vor sich aufsteigen sehen; er kann bei den schwierigen Rhythmen der Chöre mit geistigem Ohr eine ebenbürtige Musik hören, welche in eindringlicher Feierlichkeit vielleicht mit den letzten Zielen Richard Wagners zusammen traf; er kann mit der Begeisterung Schillers, die weniger aus Kenntnis als aus Sehnsucht entstammte, die altgriechische Scene zum Tribunal werden sehen. Da treten nacheinander wie auf einem überlebensgroßen Fries die Götter und die Helden auf; sie führen einen Donnerkeil im Munde und das zermalmende Schicksal schmettert am Ende ungerührt Götter und Helden und die ganze griechische Welt und leider auch den gelehrten Leser in den öden Tartarus hinab. Und vielleicht hat dieser Letzte dann doch den modernen Gedanken, den schon Homer ähnlich

ausgesprochen hat, daß ein lebendiger Pferdebahnkutscher zu sein auch für die Kunst erfreulicher ist als ein seliger Wagenkämpfer.

Wer diese heiligen Messen des griechischen Altertums heute wieder vor allem Volke zur Darstellung bringen will, der muß den Zuschauern anstatt großer Worte und antiker Gesinnungen dasjenige bieten, was alle Theaterbesucher in alle Ewigkeit und in gleicher Weise verlangen, das Kind von seinem Kasperletheater und die Geheimratstochter vom königlichen Schauspielhaus: Handlung. Aber um die Handlung ist es bei dem erhabenen Wolkenschieber Äschylos schlecht bestellt. Die Dichtungen bestehen fast ausschließlich bald aus Berichten, bald aus lyrischen Ergüssen; sie lassen sich noch besser mit Oratorien vergleichen, als mit Wagners Musikdramen. Mit Oratorien das Publikum zu fesseln hat seine Schwierigkeiten; nimmt man aber solchen Oratorien auch noch die Musik, dann bleibt für die dramatische Wirkung nicht viel mehr übrig, als etwa die Vorlesung eines frommen Kapitels mit vertheilten Absätzen.

„Der gefesselte Prometheus" von Äschylos — und dieser war zur Aufführung gekommen — bietet unserm Publikum noch ganz besonders individuelle Schwierigkeiten. Das Stück ist nur der mittlere Teil einer Trilogie, das zweite Drama einer vorchristlichen Götterdämmerung. Daß wir nicht wissen, was im ersten Teil vorausging, das hätte weiter nicht viel zu bedeuten, weil die Handlung an bekannte Sagen anknüpft. Prometheus, der in der berserkermäßigen Gigantenschlacht gegen seine Brüder für Zeus Partei ergriffen hat, wird von dem niederträchtigen Vater der Götter und Menschen nach dem Siege an einen Felsen geschmiedet, zur Strafe dafür, daß er das Herdfeuer vom Himmel geholt hat. Urweltsage, Urweltnebel verhüllen den klaren Sinn. Aber so viel ist gewiß, daß schon Äschylos das ewige Menschheitssymbol in der Prometheusgestalt erkannte: der Befreier der Sterblichen wird von den neidischen Göttern verfolgt. „Der gefesselte Prometheus" behandelt aber unglücklicherweise auch eine Fabel, von der wir so gut wie nichts wissen. Der künftige Sturz des Zeus wird prophezeit und mit der Naivetät seliger Griechen wird über das Ende ihres obersten Gottes verhandelt. Zeus soll durch die Nachkommenschaft der wahnsinnigen Jo vom Thron gestoßen werden. Und wenn das Drama überhaupt eine Handlung hat, so besteht diese darin, daß der Götter-

vater dem Prometheus, der allein den Schlüssel zum Rätsel besitzt, die Auflösung durch fürchterliche Drohungen zu entreißen sucht, daß der Held des Stückes aber in seinem Titanentrotz unerschüttert bleibt.

Vielleicht hat Äschylos die Lösung des Geheimnisses im letzten Teile der Trilogie gegeben. Wir aber stehen dem gefesselten Prometheus wie einem Rätsel gegenüber, dessen Auflösung der Erzähler selber vergessen hat. Oswald Marbach hat in einer lesenswerthen Nachdichtung des Stückes die Kühnheit gehabt, das entscheidende Wort der mystischen Stelle mit Heiland zu übersetzen und so dem Drama des Äschylos eine große geschichtsphilosophische Wendung zu geben. Es braucht aber nicht erst gesagt zu werden, daß dieser Einfall dem Dichter Gewalt anthut, der sich auch darin von Dahn, Ebers und Wildenbruch unterschied, daß er nicht bis ins neunzehnte Jahrhundert nach Christo hinein prophezeite. Ohne diesen Gewaltstreich jedoch ist der Konflikt im Drama für uns einfach sinnlos. „Der gefesselte Prometheus" ist in diesem Hauptpunkte der Handlung, wie alle Fachleute mir zugeben werden, ganz und gar unverständlich; aber das Publikum merkte nichts davon.

Nun bleibt natürlich, wenn man die Handlung opfern muß, das Symbolische der Erscheinung bestehen. Und Prometheus ist kein geringes Symbol. Wir verstehen ihn in dem großen Gedichte Goethes, wir verstehen ihn in dem Bilde Böcklins. Aber wir würden ihn in der Tragödie des alten Meisters besser verstehen, wenn er nicht so furchtbar prosaisch und ruhmredig unaufhörlich aufzählen wollte, was er für die menschliche Entwickelung gethan hat. In der Poesie sind wir über Äschylos nicht eben hinaus gekommen, wohl aber in der Kulturgeschichte. Und wenn Äschylos den guten Titanen eine kulturhistorische Vorlesung über die Bedeutung des Feuers halten läßt, so klingt uns das wie Kinderlallen. Es erinnert an den Prometheus als Vignette auf einer Sorte schwedischer Streichhölzer. In der Lyrik Goethes tritt uns furchtbar gewaltig das Schicksal aller Weltverbesserer entgegen, trotzdem der Held nur drohend die Faust erhebt. Bei Äschylos giebt es herzige Stellen, in denen ein Held aus Offenbachs „Schöner Helena" zu singen scheint: „Ich und du, wir sind die Ajaxe, mutig sind wir wie die Dachse!"

Ja, Offenbach! Ich verehre Äschylos, aber ich verehre die Ehrlichkeit noch mehr. Mit Ausnahme des ersten Auftritts und der ersten

Erzählung des Helden hat die Tragödie mich unfreiwillig immer wieder an diesen göttlichen Gassenjungen und seinen Textdichter erinnert. Wie „Menelaus der Gute" erschien mir der wohlmeinende Okeanos in seinem hellgrünen Bratenchiton, die Weisheit der Okeaniden gemahnte in ihrer Schlichtheit an den Philosophen Kalchas und über das sichtbare Bühnenbild hinaus glaubte ich, wenn der Donner rollte, Jupiter-Matras zornig rufen zu hören:

„Wo hab' ich denn nur gleich meinen Sonntagnachmittagsausgehdonnerkeil?"

In dieser Stimmung haben viele Hörer, und es waren nicht immer die schlechtesten, das gewaltige Werk hinnehmen müssen. Tiefere Fragen konnten sich da gar nicht aufdrängen, wie die: Ob Äschylos den Prometheus wirklich so auffaßte wie wir, ob er nicht am Ende doch ganz orthodox für den Herrscher Zeus Partei nahm? Doktorfragen, welche leider in Doktorarbeiten am seltensten gestellt werden.

Nach Äschylos kam Sophokles an die Reihe und mit ihm natürlich Licht und Klarheit, Kraft und Schönheit der hellenischen Welt. Von seinen Werken ist in unserm Jahrhundert die Antigone am häufigsten aufgeführt worden, theils der niedlichen Musik wegen, theils um der romantischen Liebe willen, welche moderne Übersetzer hinein übersetzt haben. Im Berliner Theater kam „König Ödipus" zur Aufführung, welcher die Antigone an bühnentechnischer Vollendung und darum an unmittelbarer Wirkung entschieden überragt. Schillers beinahe neidische Bewunderung des Dramas galt dieser Technik, welche in „König Ödipus" ein Virtuosenstück geliefert hat, wogegen weder die raffiniertesten Erfindungen Sardous noch die aufgedröselten Handlungen Ibsens aufkommen können. Sardou hat z. B. im „Ferreol" bewiesen, Ibsen in den „Gespenstern" und in „Rosmarsholm", wie fruchtbar eine Komposition werden kann, die nur langsam Vergangenes enthüllt; aber so wie Sophokles in „König Ödipus" hat nie wieder ein Dichter seine Zuhörer einfach durch verlangsamtes Emporziehen des Vorhangs zu spannen und zu erschüttern verstanden. Diese Technik ist so meisterhaft, daß wir eine Zeit lang das milieu eines barbarischen Altertums mit in den Kauf nehmen. Wir lassen es eine Weile gelten, daß Orakelsprüche uns so mächtig wie Naturkräfte vorgestellt werden; unsere Nerven nehmen die ganzen rückwärts gelegenen Handlungen von Blut-

schande und Vatermord geduldig hin. Die unvergleichlich geführte Intrigue nimmt uns gefangen, und wenn ein Dichter des neunzehnten Jahrhunderts im Stande wäre, diesem Unterbau als Krönung einen menschlichen Schluß aufzusetzen, so wäre unter allen antiken Tragödien der „König Ödipus" noch am ehesten für die lebendige Bühne zu retten; aber die Kluft zwischen dem antiken Empfinden und dem unsern ist wohl nicht mehr zu überbrücken. Wenn am Ende des Stückes in altmodischen Botenberichten die Palastgräuel hergezählt werden und der Dichter ganz ohne Scheu vor unsern Augen die Fäden knüpft, an welche eine neue Tragödie gebunden werden soll, so fängt der ehrliche Bildungsphilister heimlich zu gähnen an, und der unbestochene Mensch, der gegen den alten Sophokles keine persönliche Verpflichtung fühlt, hört plötzlich ganz leise aus den feierlichen Versen einen Bänkelsängerton heraus, der an die gräßlichen Morithaten eines Schinderhannes erinnert.

Es wäre ja viel dankbarer und klüger, anstatt solche Ketzereien zu äußern, über die alten Namen von Äschylos und Sophokles mit einiger philologischer Würde zu sprechen. Das ist garnicht so schwer. Gerade das, was alle Welt sagt, weil alle Welt es hören will, ist auch mir vor zwanzig Jahren eingetrichtert worden, und ich brauchte nur in meinen Schulerinnerungen und in meinen Schulbüchern zu blättern, um von Äschylos und Sophokles ganz schablonenhaft und sogar gelehrt zu sprechen. Der Leser glaubt garnicht, wie wenig Notizen dazu gehören, um einen gelehrten Aufsatz zu schreiben, und wie viel, um diesen Schein zu vermeiden. Wer aber seit seiner Schulzeit kein anderes Bestreben hatte als das Falschgelernte umzulernen, der spricht nicht so leicht nach, was in den Schulbüchern stand, außer an Tagen großer Müdigkeit oder Geistesschwäche. In helleren Stunden erscheint selbst die angebliche Thatsache, daß Äschylos der Begründer der Tragödienform, Sophokles sein Fortsetzer gewesen sei, sehr zweifelhaft. Der Gegensatz der Stilarten ist ein so großer und der Altersunterschied der beiden Dichter ein so geringer (Sophokles war kaum 30 Jahre jünger), daß es fast scheinen möchte, als ob damals zwei gleichzeitige Richtungen mit einander um die Herrschaft gekämpft haben. Äschylos war so ein Idealist wie Wildenbruch, nur etwas größer. Und den Sophokles mußte man seiner Zeit für einen frechen Naturalisten halten, wenn er mit einem Äschylos um den damaligen Schillerpreis konkurrirte. Als dann diese neue

realistische Technik siegte, wurde sie natürlich auf den Namen des Idealismus getauft. Denn so ist der Verlauf immer gewesen, seitdem die Welt steht. Eine Priesterkaste sitzt im Namen des Idealismus an der Kasse des Heiligtums. Sie wehrt alles Neue, was eindringen will, mit Blut und Eisen ab; was sich aber so oder so den Eintritt erzwungen hat, das wird ohne Weiteres ebenfalls als heilig erklärt, die Priesterkaste nimmt das neue Symbol zu den übrigen auf und bleibt im Namen des Idealismus an der Kasse sitzen.

Als Sophokles den Sieg der realistischen Technik entschieden hatte, wurde bald der berühmte Euripides ein Modedichter. Er durfte sich niemals neben die großen Dichter stellen. Nüchterne Prosa, bald mit Schwulst, bald mit Witz zu lärmenden Theatererfolgen aufgebauscht, ein Sinn für Bühnentechnik, wie ihn eigentlich nur der Theaterdirektor erwirbt, ein verschwenderischer Gebrauch sogenannter schöner Stellen, welche Galerie und Logen immer zu Beifall hinreißen, etwas wässerige Aufklärung der alten Religionsüberlieferungen, endlich demütige Unterwerfung unter den Geschmack der Majorität, das war Euripides. Den französischen Hofdichtern des siebenzehnten Jahrhunderts konnte er als großes Muster erscheinen, uns nicht. Schon bei seinen Lebzeiten haben sich die echten Griechen, die Schwärmer für die Marathonkämpfer und für Sophokles, über Euripides lustig gemacht, und später haben sogar Philologen an ihm Fehler entdeckt. Selbst die eigenen Herausgeber des Euripides konnten mitunter ihre Abneigung gegen den Autor nicht verbergen. Wir haben keinen Grund, unsere Meinung auch nur zu verschleiern. Äschylos und Sophokles sind für uns tote Dichter, aber sie bleiben gewaltige Geister für die litterarhistorische Betrachtungsart. Euripides ist auch für den historischen Standpunkt ein kleiner Geselle. Es bildet einen alten Ruhmestitel für Euripides, daß er der Lieblingsdichter des Sokrates war. Ja, du lieber olympischer Himmel, Sokrates war ein Reformator und ein Charaktergenie ersten Ranges; aber zur Poesie scheint er so wenig wie zu den Weibern ein recht warmes Verhältnis gehabt zu haben, und da gefiel ihm natürlich der realistische Aufklärer ganz gut. Schopenhauer hatte so für Iffland eine blinde Verehrung.

Angenommen aber auch, Euripides wäre einer mehr als zwei Jahrtausende währenden Unsterblichkeit werth, so bleiben seine „Phönizierin-

nen" doch ohne Zweifel ein schwaches Stück. Äschylos und Sophokles haben die grausamen Schicksale des Hauses Ödipus, der erste dieselbe Handlung, der zweite die Vor- und Nachgeschichte doch ganz anders behandelt. Die recht aufdringliche Manier des Euripides ist gerade in diesem Stücke unerträglich. Der alberne Prolog war, auch vom Standpunkt seiner Zeit betrachtet, ein Rückschritt und erinnert uns, ich gestehe wenigstens die furchtbare Blasphemie ein, an die Einführung von Pyramus und Thisbe im „Sommernachtstraum". Im Folgenden athmet die erste Scene der Antigone, welche sich als Schlachtenbummlerin über die Ordre de bataille informieren läßt, jene unergründliche Langeweile, welche im Schiffskatalog des angeblichen Homer zum erstenmal in die Litteraturgeschichte eingeführt worden ist, um dann nur in seltenen Momenten wieder zu ihrer ganzen Höhe anzuwachsen. Auch die schönen Stellen, welche ja nicht fehlen, gehören nicht zu den Meisterstücken des Dichters. Und so wenig Moser in seinem erfolgreichsten Possenlustspiel deshalb ein realistischer Dichter ist, weil er seine burlesken Wirkungen an Gießkannen und andere reale Bühnenrequisiten anknüpft, so wenig ist Euripides ein realistischer Dichter, wenn er in Nebensachen (bei der Schilderung des Zweikampfes z. B.) die Wirklichkeit wiedergiebt, wie etwa ein moderner Franzose die Unwahrheit seiner Charaktere durch strenges Festhalten der gültigen Duellformen zu verbergen sucht.

Wenn aber auch die „Phönizierinnen" der Wiederbelebung werth wären, so bleibt es doch eine ganz drollige Geschmacklosigkeit, von einem Drama, welches mit Haut und Haar bis auf unsere Zeit gekommen ist, bloß den langweiligen ersten Akt aufzuführen, darum, weil Schiller in einer verliebten Stimmung in usum der Schwestern von Rudolstadt gerade diese Scenen zu übersetzen den Einfall hatte, und zwar herzlich schlecht zu übersetzen, wie die Gerechtigkeit zu sagen zwingt. Das ist keine Übersetzung aus dem Griechischen, sondern eine aus dem Französischen; Jokaste müßte ihren Prolog im Reifrock sprechen, damit er zur verdienten unfreiwillig komischen Wirkung käme.

Wer durch Schicksalsschläge oder durch eigene Schuld die schlechte Gewohnheit angenommen hat, Theaterstücke und neue Bücher regelmäßig zu kritisieren, dem tritt von vertrauensvollen Lesern oft die Frage entgegen: Müssen wir das und das gelesen haben? Müssen wir den und den bewundern? Und wie oft schon habe ich ein erleichtertes Auf-

seufzen vernommen, wenn ich meine Ansicht bekannte: Nein, das und das müssen Sie nicht gelesen haben, und den und den müssen Sie nicht bewundern! Es ist fast wie wenn ein Patient den Arzt mit Thränen in den Augen bittet ihm doch irgend eine schreckliche Medizin zu ersparen.

Dieses Bild scheint mir nun garnicht einmal falsch zu sein. Auch in der Geschichte der Medizin giebt es hervorragende Geister, welche ihre Kunst mit einem gewaltigen Ruck vorwärts gebracht haben und dennoch nach den Mitteln ihrer Zeit mit allerlei höllischen Latwergen gegen die Krankheit und die Kranken vorgingen. Solche Arzeneien können in der Geschichte der Medizin die höchste Bedeutung haben. Die gegenwärtige Wissenschaft kann vielleicht durch das Studium der alten Recepte auf gute neue Gedanken kommen. Was würde man aber zu einem Arzte sagen, der seinen Kranken nach einander die Arzeneien eingießen wollte, die Hippokrates, Galenus und Theophrastus für gut befunden haben? Freilich, wenn der Kranke einen guten Magen hätte, so würde sich die Natur schon zu helfen wissen. In Kunstfragen aber haben wir keinen guten Magen. Wir Alexandriner des neunzehnten Jahrhunderts behalten Alles bei uns, was uns als Frucht der historischen Betrachtungsart eingeschüttet wird; wir reagieren nicht mehr gegen das absurdeste Zeug, und wissen in unserer Überreizung nicht einmal mehr, was wir verdauen können, und was nicht.

IV. Du Bois-Reymond und die bildende Kunst.

Du Bois-Reymond ist einer der namhaftesten Gelehrten der berliner Akademie, und die Fachleute sagen, er habe seinen europäischen Ruhm redlich erworben. Zu seiner großen Kraft innerhalb der Kleinwissenschaft gesellt sich ein erfreulicher Mut, die mechanische Weltanschauung, die seine Religion ist, frei und rücksichtslos zu verkünden. Sein Mut geht leider noch weiter. Dieser hervorragende Physiologe wagt es, etwa einmal in jedem Jahr sich bei der Erörterung von Dingen zu blamieren, von denen er durchaus nichts versteht. Du Bois-Reymond scheint sich über Kunstfragen eigentlich immer nur zu dem Zweck auszulassen, um zu beweisen, daß er zur Kunst ganz und gar kein Verhältnis habe. Er ist kunstblind.

Wenn ein Künstler oder Kunstforscher sich über physiologische

Fragen regelmäßig so naiv aussprechen wollte, wie Du Bois-Reymond das seit Jahren über ästhetische Dinge thut, er würde von der Wissenschaft gröblich genug ersucht werden, bei seinem Leisten zu bleiben. Auch Du Bois-Reymond hätte gut daran gethan, sich in der Beschränkung seines Fachs als Meister zu zeigen. Aber es genügte ihm nicht, mit seiner philisterhaften Kritik des Faust dem schlimmsten Banausentum seine volltönende Stimme geliehen zu haben; er mußte auch noch allgemein über den Wert von Wissenschaft und Kunst seine Meinung abgeben und hat das genau so gethan, wie zu erwarten war.

Es ist kein Scherz, daß Du Bois-Reymond seinen Vortrag „Naturwissenschaft und bildende Kunst" (abgedruckt im Novemberheft 90 der Deutschen Rundschau) zur Feier des Leibniz'schen Gedächtnistages hielt und ihn ehrlich damit einleitete, daß er den ästhetischen Gegenstand für diesen Tag darum gewählt hätte, weil Leibniz ganz und gar keine Beziehung zur Kunst hatte. Von sich selbst glaubt das Du Bois-Reymond offenbar nicht. Denn am Ende seiner Ausführungen kommt er nicht ohne Koketterie zu der stolzen Behauptung, eine wissenschaftliche Abhandlung könne an Adel der Form mit einer Novelle wetteifern. Und Du Bois-Reymond ist ein Virtuose der sogenannten schönen Sprache. Man kennt seinen musikalischen Periodenbau, der auf eine gewisse Entfernung an Jacob Grimm zu erinnern scheint, in der Nähe angehört aber durch Wichtigthuerei und Schwulst die Parodie herausfordert. Im Spaß habe ich mich bereits vor Jahren mit diesem Stile abgefunden. Im Ernste muß ich dazu bemerken, daß die Sprache dieses Gelehrten eine exakte Untersuchung nicht verträgt. Wenn er in seiner jüngsten Rede von Lionardo spricht, „der neben unsterblichen Kunstschöpfungen zugleich Physiker hohen Ranges war," — so mag das als ein zufälliger Sprachschnitzer hingehen. Aber Du Bois thut der Logik geradezu Gewalt an um einer sonoren Wortfolge willen. Ein Beispiel. Aufschwung der Wissenschaft bedinge so *wenig* Aufschwung auch der Kunst, „*daß* Michel Angelo starb an demselben Tage, wo Galilei geboren wurde." Das historische Kuriosum ist hübsch verwertet; aber wie mögen die feinen Schriftsteller unter den Mitgliedern der Akademie bei dem logischen Monstrum gelächelt haben, daß der arme Michel Angelo aus dem angegebenen Grunde gerade am 18. Februar 1564 sterben *mußte*.

Der angeführte Satz enthält übrigens doch auch einen Grund-

gedanken der Rede. Für Du Bois sind Wissenschaft und Kunst feindliche Pole. Er begnügt sich nicht damit, daß bei jedem Volke bald die wissenschaftliche, bald die künstlerische Thätigkeit überwiegen soll, sondern scheint nur die wissenschaftlichen Epochen für Höhepunkte der Entwickelung zu halten, so daß nach seiner Darstellung die künstlerischen Blüteperioden einigermaßen verächtliche Zeiten sind. Der gelehrte Herr würde vielleicht etwas ins Gedränge gerathen, wenn er z. B. das Zeitalter des Alexandrinertums — ich meine das alte — für einen Wellenberg, das Zeitalter Shakespeares für ein Wellenthal in der Meeresströmung der Menschheit, so könnte Du Bois sich etwa ausdrücken, erklären müßte.

Für ihn ist es also ausgemacht, daß die Wissenschaft in majestätischer Größe über der Kunst throne. Die Wissenschaft sei „das absolute Organ der Kultur", ohne sie könnte die Kultur mitsamt der Kunst und ihren Werken rettungslos versinken. Das klingt wieder einmal nach etwas, stellt aber die Wahrheit einfach auf den Kopf. Nicht die Wissenschaft ist das Mächtigere, sondern die Kultur; und der Spruch, der dann allerdings auf die leere Redensart von einem absoluten Organ der Kultur verzichten müßte, hätte zu lauten: Ohne Kultur würde die Kunst mitsamt der Wissenschaft rettungslos versinken.

Dem gelehrten Physiologen kommt es darauf an, die Minderwertigkeit der Kunst gegenüber der Wissenschaft mit allen Mitteln zu behaupten. Der Künstler sei für den Gelehrten ein ganz überflüssiger Mensch; die Wissenschaft aber nütze der Kunst, „indem sie ihre Einsichten mehrt, ihre technischen Mittel vervollkommnet, sie nützliche Regeln lehrt und sie vor Fehlern behütet." Man glaubt die Sprache des seligen Ramler zu vernehmen. Angenommen nun, Du Bois hätte recht, wäre damit die Überlegenheit der Wissenschaft erwiesen? Seit wann gilt denn derjenige von zwei Menschen für den vornehmeren, der dem andern dient? Ich will den Spieß nicht umkehren und gegen die Wissenschaft nicht ungerecht sein. Aber liegt es nicht nahe, der Wissenschaft gerade um ihrer Dienste willen ihre Stellung tief unter der Kunst anzuweisen? Nein, Herr Du Bois-Reymond, die Wissenschaft ist groß, wenn und weil sie um ihrer selbst willen da ist, ebenso wie die Kunst. Nützlich sind beide nur nebenbei. Nützlich ist der Steinträger für den Punktierer, der Punktierer für den Bildhauer; steht darum der Steinträger über dem Punktierer, der Punktierer über dem Bildhauer? Heiliger Lessing!

Du Bois-Reymond singt nun ein Loblied auf die nützliche Wissenschaft. Es wäre stolzer gewesen, die nutzlose Wissenschaft zu preisen, das Suchen nach Wahrheit um der Wahrheit willen. Du Bois ist bescheidener und läßt sich herab, eine Menge kleiner Dienste aufzuzählen, welche die Naturwissenschaft angeblich der modernen Kunst geleistet habe. Er bewundert namentlich den Triumph der Photographie, deren Augenblicksbilder geeignet seien, die wahren Bewegungen eines Reiters, eines Fußgängers, der Wasserwoge und des Blitzes kennen zu lernen. Hier müßte man eigentlich länger verweilen, um die ganze Kunstfremdheit des Gelehrten im einzelnen nachzuweisen. Erstens werden sich wohl alle Maler dagegen verwahren, die unmöglichen Augenblicksstellungen, welche im Stroboskop zu einer Bewegung zusammenfließen, auf ihren Bildern zu fixieren. Es wäre eine Aufgabe für die Fliegenden Blätter, nicht aber für den echten Realismus, Stellungen zu zeichnen, welche der photographische Apparat sinnlos festhält, das menschliche Auge aber in der Natur niemals gesehen hat und niemals sehen wird. Auch nicht „das morphologisch gebildete Auge" des berühmtesten Physiologen. Zweitens ist es noch sehr fraglich, ob die Photographie da, wo sie den Künstler wirklich unterstützt, der Kunst ein Segen geworden ist. Endlich aber, und das wirft den Gedankengang Du Bois' vollends über den Haufen, hat eine neue wissenschaftliche Erkenntnis, wenn sie erst Gemeingut des Volkes geworden ist, stets nur vernichtend auf die alten Kunstformen gewirkt, und es bedurfte einer ungeheuren Anstrengung, einer Art Neuschöpfung für die Kunst, um die neue Weltanschauung in einem neuen Ideal zu verkörpern.

Ob die neue Erkenntnis Gemeingut des Volkes geworden ist oder nicht, ob das Symbolische einer Kunstform dem Volke noch verständlich ist oder nicht, darauf kommt es allein an. Daß es die Erde ist, die sich um die Sonne bewegt, das lernt heute in der Schule jedes Tagelöhnerkind. Und doch sagt selbst der gelehrteste Academiker heute, wie vor Tausenden von Jahren sein unweiser Vorgänger sagte: „Die Sonne geht auf". Der Ausdruck ist wissenschaftlich unrichtig, aber sprachlich schön. Das Volk weiß, wie es gemeint ist und findet sich zurecht. Herr Du Bois aber möchte eine Sprache und eine Kunst erfinden, welche allein der gelehrten Bildung von seinesgleichen entspräche. So kommt es, daß er auch da einen verkehrten Weg einschlägt, wo er auf

das richtige Ziel losgeht. In der Polemik gegen einen prüden Engländer gelangt Du Bois dazu, sich gegen die anatomiewidrigen Phantasiegeschöpfe zu ereifern. Es ist ihm gräßlich, daß ein Wirbelthier mit mehr als zwei Extremitätspaaren ausgestattet sein solle. Wahre Monstra sind ihm der Pegasus, die Sphinx, der Greif, die geflügelte Psyche und ebenso die geflügelten Engel des semitisch-christlichen Vorstellungskreises. Die Flügel auf dem Rücken solcher Geschöpfe erscheinen ihm unschön, weil sie mechanisch sinnlos sind, weil es an Muskeln zu ihrer Bewegung fehlt. Schiller wird drolligerweise belobt, weil er im „Kampf mit dem Drachen" sich nicht gegen die Anatomie vergangen habe. Ähnliche Greuel seien die Kentauren mit ihren doppelten Brust- und Bauchhöhlen, der Kerberos und die Hydra mit ihrer Mehrzahl von Köpfen. Und Du Bois macht sogar einen Witz über die Tritonen.

Nun ist unserm Volke und selbst den Zöglingen unserer Gymnasien der symbolische Sinn der griechischen Fabelwesen endlich verloren gegangen, und ich wünschte nichts sehnlicher als einen allgemeinen Vernichtungskampf gegen die toten Symbole, gegen das dumm gewordene attische Salz. In diesem Vernichtungskrieg könnten wir wahrhaftig eine Autorität, wie die des gelehrten Du Bois wohl brauchen, und es wäre vielleicht klug, uns des Mannes als eines Bundesgenossen zu versichern, anstatt ihn, der den gleichen Feind angreift, zu diesem Feinde hinüber zu treiben. Das wäre klug, aber es wäre nicht ehrlich. Du Bois-Reymond verwechselt Form und Inhalt. Nur wo sein morphologisch gebildetes Auge Anstoß nimmt, da verläßt er die alten Griechen; wo aber die alten Griechen so glücklich waren, vor dem Anatomen halbwegs zu bestehen, da sieht Du Bois in ihnen die unnachahmlichen Meister. So kommt er zu ganz verkehrten Schlüssen. Anstatt die Anwendung des Greifs in der Architektur deshalb zu verdammen, weil wir seine Bedeutung nicht mehr verstehen, schilt er die alten Künstler, die dieses Untier gegen die Gesetze der vergleichenden Anatomie gebaut haben; der geflügelte Pegasus, dessen Unform für unsere modernen Augen ganz und gar sinnlos geworden ist, und der geflügelte Engel, an welchen wir als Kinder geglaubt haben, und dessen lebendige Vorstellung uns auch ohne Glauben nicht ganz verläßt, sind ihm gleichwerthige Monstra. Er sieht nicht, daß dem Künstler ein Spiel mit der Form erlaubt ist, wo die Form allein in Frage kommt, daß aber ein

geistiges Symbol rücksichtslos aufgegeben werden muß, wenn es seinen geistigen Gehalt verloren hat. Ich möchte mein Ziel an zwei Beispielen klar machen, die deutlich zeigen werden, warum der Vorstoß Du Bois-Reymonds gegen die antiken Fabelwesen nicht etwa ein Naturlaut moderner Empfindung ist, sondern nur pedantischer Alexandrinismus, der sich rein zufällig gegen einen andern Alexandrinismus wendet.

Der eine Fall ist die Benützung der Eule oder des Käuzchens, um ein Symbol der Weisheit darzustellen. Ich weiß nicht genau, ob sich die Zeitgenossen des Sokrates viel dabei denken konnten, wenn der heilige Vogel der Pallas Athene überall da gemalt oder gemeißelt wurde, wo vermeintliche Weisheit zu Hause sein sollte. Es scheint mir fast, als ob die bekannte griechische Redensart „Eulen nach Athen tragen" angedeutet habe, daß dieser Vogel den Zeitgenossen des Sokrates anfing, lästig und langweilig zu werden. Immerhin brachten sie aber in ihrer Vorstellung den Vogel mit der heiligen Pallas in Verbindung, und diese rätselhafte Jungfrau wieder mit wissenschaftlicher Thätigkeit. Für uns aber ist die Eule oder das Käuzchen als Symbol der Weisheit so äußerst — ich muß wirklich sagen — blödsinnig geworden, daß ein unverbildeter Mensch im Grunde in ein helles Gelächter ausbrechen müßte, so oft er auf Statuen und dergleichen die Eule auf einem Buche sitzen sieht. Es läßt sich doch voraussetzen, daß die Eule das Buch höchstens beschmutzen wird. Höchste Aufgabe für den modernen Künstler wäre also, für Weisheit und Wissenschaft ein neues, ein verständliches Symbol zu schaffen. Ich weiß wohl, das kann kein Einzelner, ganze Generationen werden ihre Kraft an diese neue Schöpfung von Symbolen setzen müssen. Das aber ist mir klar, daß die Eule, das Nachtgeschöpf, endlich dem Spott und Hohn aller Tagesgeschöpfe preisgegeben werden sollte.

Du Bois-Reymond aber kann gegen die Eule nicht das Mindeste einzuwenden haben, weil sie von den alten Bildhauern ganz realistisch und richtig ausgemeißelt worden ist.

Nehmen wir den zweiten Fall. Die Giganten von Pergamon müssen mit ihren Schlangenbeinen den ganzen Zorn Du Bois-Reymonds reizen. Und ich will nicht leugnen, daß auch mir das Auslaufen des Körpers in zwei Schlangenleiber, die noch dazu in Köpfe endigen, ein ganz widerwärtiger Anblick ist. Ich bemerke aber gleich, daß da der

ästhethische Fehler offenbar nicht in der Anatomiewidrigkeit sitzen kann, denn eine Melusine, deren Leib in einen Fischschwanz übergeht, mißfällt uns durchaus nicht, trotz Horaz. Einerlei. Du Bois-Reymond muß die Giganten verurteilen, weil sie ihm morphologisch nicht genügen. Nun hat aber die moderne Kunst gerade für die Gigantomachie gegen die Götter ein neues Symbol wohl gefunden. Milton hat die gefallenen Engel zuerst zu solcher Größe emporgehoben, und heute verstehen sich Maler und Bildhauer darauf, Luzifer darzustellen. Wir haben im Musee Wiertz in Brüssel einen prachtvollen Luzifer, der schön ist wie die Schöpfung am ersten Tage, wir hatten auf der diesjährigen Ausstellung die Titanenaugen des Luzifer von Franz Stuck. Das sind keine toten Symbole; denn wenn wir an den Teufel auch nicht glauben, nicht mit unserm Verstand glauben, so glauben wir ihn doch künstlerisch. Er sagt uns etwas. Er ist unser guter Bekannter. Du Bois-Reymond aber muß ihn aus der Kunst herausstreichen wie die Giganten von Pergamon, denn Luzifer hat Flügel auf dem Rücken, und die verletzen sein morphologisch gebildetes Auge.

So ist bei einem verwandten Ausgangspunkt hier und dort die Absicht eine entgegengesetzte. Wir wenden uns gegen die Maler und Bildhauer, welche mit ausgestopften griechischen Flausen unsere Ideen ausdrücken wollen; aber wir gestatten es gerne, daß Paul Heyse mit der Gestalt des letzten Centaurs ein reizendes Spiel treibt. Du Bois macht es gerade umgekehrt. Er spricht von dem Humoristen Böcklin verächtlich als einem noch unter dem Höllenbreughel stehenden Phantasten, will aber der Kunst das Recht nicht nehmen, nach wie vor zu benutzen, was für seine Wissenschaft schon zu dumm ist. „Es wäre pedantisch, den Künstlern diese althergebrachten Darstellungen untersagen zu wollen.“ Oh nein, Herr Professor! Es wäre die freie That eines neuen Gesetzgebers der Kunst, wenn er die althergebrachten Darstellungen untersagen könnte. Pedantisch sind nur die Gründe des Physiologen, und wenn ihm die Kunst im Grunde nicht so völlig gleichgiltig wäre, so müßte er selbst unter die neuen Gesetzgeber gehen.

Vor Jahr und Tag hat in derselben Akademie Theodor Mommsen eine Rede gehalten. Auch er sprach von der antiken Welt, obgleich die Feier dem Begründer der Akademie galt. Aber Mommsen, als er in den ersten sechs Gedichten des dritten Buches der horazischen Lieder eine

moderne Welt entdeckte, hat uns den alten Hofdichter plötzlich lebendig gemacht, sein Kollege von der Akademie, trotzdem er Physiologe ist, konnte nur Lebendiges erstarren machen; denn der Geist allein macht lebendig, der Buchstabe aber tötet.

V. Eine berechtigte Forderung der Geschichtswissenschaft.

Fast in jeder Session des Reichstags müssen wir Klagen darüber vernehmen, daß die Baudenkmale aus alter und neuer Zeit nicht mit derjenigen Sorgfalt erhalten und wiederhergestellt werden, welche allein den Ansprüchen der archäologischen und historischen Disciplinen entsprechen kann. Auf Bergen und Hügeln, welche nachweisbare Reste von Fundamenten mittelalterlicher Baulichkeiten tragen, erkühnen sich lebende Gutsbesitzer oder Rentner ganz moderne Villen hinzubauen; und der romantische Zauber unbewohnter alter Klöster ist schon mehr als einmal durch Anlage von Fabriken oder Einrichtung von Strafhäusern vernichtet worden. Solche Thatsachen beweisen, daß wir uns trotz aller Fortschritte, welche die historische Betrachtungsweise der Dinge in unserm Jahrhundert gemacht hat, immer noch wesentlich auf dem banausischen Standpunkte befinden, welcher die Römer z. B. zum begreiflichen Schmerze des Professors Grimm nicht gehindert hat, auf dem heiligen Boden ihrer in philologischer und archäologischer Beziehung so überaus anziehenden Stadt ganz luftige Straßen und ganz bewohnbare Häuser anzulegen.

Wie anders stände es um unsere Anschauung vom klassischen Altertum, wenn schon damals überall zur Blütezeit der betreffenden Stadt eine Kommission zur Erhaltung der Baudenkmale eingesetzt worden wäre! O des Jammers, daß eine solche Kommission nicht sofort am Tage nach der Zerstörung Trojas an die Arbeit ging! Wie hätte sich das Bild der Zerstörung zur Belehrung unserer Primaner dauernd festhalten lassen! Es wäre sogar möglich gewesen, durch künstliche Uferbauten auch die Figuration der Küste für Jahrtausende unverrückt festzuhalten, die Kämpfe um Troja hätten dann an der Hand Homers, der ein vortrefflicher Stratege war, auch mit Nutzen für unsere militärische Ausbildung eingehend studiert werden können, und

der Staat hätte sonach nur einen Grund mehr gehabt, für weitere Konservierung solcher Altertümer die nöthigen Mittel zu bewilligen.

An die Möglichkeit, daß eine Kommission für Erhaltung der Baudenkmale auch in Athen, etwa im letzten Jahre des Perikles, hätte ins Leben treten können, will ich gar nicht erst denken, weil Grimm über das durch diese Versäumnis Verlorne sich bei der Ausmalung solcher Vorstellungen ins Unerträgliche steigern müßte. Wie anschaulich würde uns Professor Curtius das atheniſche Leben jener Tage darstellen können, wenn er nur hinzureisen brauchte, um Vergangenes leibhaft vor sich zu sehen.

An Rom vollends können wir nicht ohne Scham denken. Dort waren nicht nur Kaiser und Bürger ruchlos genug, baufällige aber historische Häuser niederzureißen, um unhistorische Neubauten an ihre Stelle zu setzen (die dann glücklicherweise bald wieder historisch wurden, um leider abermals vom Erdboden zu verschwinden), sondern selbst Germanen, wenn sie die alte Roma mit Krieg überzogen, entblödeten sich nicht, bei dieser Gelegenheit der Baugeschichte der Stadt mancherlei Schaden zuzufügen. Heutzutage würden die zahlreichen Philologen unter den Einjährigfreiwilligen eine solche Barbarei mit Erfolg hintanhalten.

Unter der römischen Kaiserherrschaft schien es, als ob wenigstens an einem Punkte der Welt einiges Verständnis für unsere heutigen Ideale erwachen wollte; in Alexandria begann man die Welt mit historisch-geschulten Augen anzublicken, und wenn auch die Mittel fehlten, um ganze Städte zu konservieren, so sammelte man dafür um so eifriger. Man sammelte, sammelte, sammelte nnd brachte so wenigstens eine Bibliothek zu stande, deren Katalog allein zu Ende zu lesen die Lebensarbeit eines gründlichen Gelehrten werden konnte. Leider fehlte aber den Alexandrinern von damals noch die richtige Methode.

Wir wissen dagegen wenigstens genau, was wir wollen, und es fehlt uns weder an Geld noch an Methode. Wir wollen uns die Dankbarkeit der Nachwelt verdienen. Ein Historiker aus der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts soll sich nicht über mangelndes Material zu beklagen haben. Wir sammeln alles. Jede Stadt, jede Provinz, jedes Land hat Museen für alle und für alles. Wir sammeln Töpfe und Hüte, Münzen und Knöpfe, Stiefel und Zeitungsblätter, jedes

Ereignis wird uns historisch, während es noch vor sich geht. Ein gebildeter Feldherr der Neuzeit wird noch während der Schlacht daran denken, daß er das Pferd, den Waffenrock, den Feldstecher und den Bleistift des großen Tages am Abend einem Museum einzuverleiben habe. Und ein tüchtiger Dichter der Neuzeit wird nicht vergessen, während er dichtet, gleichzeitig Notizen über das Wetter, seine Kleidung, seine letzte Nahrung und über die Beschaffenheit von Feder, Tinte und Papier für seinen künftigen Biographen gewissenhaft zu Papier zu bringen.

Aber daran ist es noch lange nicht genug. Auch die besten Sammlungen geben doch kein plastisches Bild der vorausgegangenen Epoche. Wir müssen mit der klaren Erkenntnis unserer Aufgaben auch den Muth unserer Überzeugungen haben und mehr thun, als in vergangenen Zeiten auch den besten Männern jemals eingefallen ist. Wir dürfen uns nicht darauf beschränken, einzelne Brocken unseres modernen Lebens einem Museum zu opfern: wir müssen dahin streben, ganze Ausschnitte unseres Lebens, ja dieses selbst zu einem historischen Museum umzugestalten. Wir müssen die schlechte Gewohnheit der Zeit, flüchtig vorüberzugehen, beseitigen; wir müssen den Moment verewigen.

Nur an einem einzigen Beispiel will ich klar zu machen suchen, wie das möglich sei. Wir haben da also z. B. die Stadt Berlin, eine Stadt von anderthalb Millionen Einwohnern, von 20000 Häusern, eine Stadt, von welcher in künftigen Geschichtswerken soviel die Rede sein wird, daß unsere Urenkel gewiß begierig sein werden, eine Anschauung von ihrem gegenwärtigen Zustande zu gewinnen. Wir sind also so gut ein historisches Objekt, wie es das alte Rom oder Alexandria war. Was thun wir aber trotzdem? Wir benehmen uns ganz und gar subjektiv. Wir leben ein ganz unhistorisches Leben, wir „verbessern" die Straßen und die Gebäude, wir ändern, wir vernichten, wir thun so, als ob wir gegen die Geschichtswissenschaft nicht die geringste Verpflichtung hätten. Uns engt die Stadtmauer ein? Wir reißen sie nieder. Der alte Dom scheint uns häßlich und klein? Wir bauen einen neuen. Die Rinnsteine gelten für gesundheitsgefährlich? Wir beseitigen sie. Allerdings sorgt der Zeitgeist dafür durch Photographien, Aquarelle und Ölbilder, daß die ehrwürdigen Zeugen der

Vergangenheit nicht bis auf die letzte Spur von der Welt verschwinden; aber alle diese Erinnerungsblätter sind nur armselige Behelfe an Stelle dessen, was noth thut.

Wir müssen das heutige Berlin, so lückenhaft es auch vor Ausführung des Planes noch werden mag, vollständig für die gelehrte und forschungslustige Nachwelt erhalten. Die Sache ist so einfach, und die bedeutenden Kosten wird das Reich gewiß mit Leichtigkeit aufbringen.

Wir setzen also den Termin, der runden Ziffern wegen, auf den 1. Januar des Jahres 1900 fest. An diesem Tage haben in einem bestimmten Augenblicke alle Arbeiten aufzuhören. Alle Einwohner verlassen die Stadt, und das Weichbild Berlins wird für ein einziges großes Museum erklärt. Alles bleibt so stehen und liegen, wie es in dem Augenblicke der Schließung stand und lag. Das Märchen vom Dornröschen wird Wahrheit. Die Museen innerhalb des großen Museums bleiben erhalten und zeigen deutlich den augenblicklichen Stand der Geschichtswissenschaft. Alle Werkstätten bleiben, wie sie sind, und bieten so einer künftigen Geschichte des Handels und der Industrie unbezahlbares Material. Das öffentliche Leben auf den Straßen bleibt plötzlich stehen. Die Pferde der Droschken und Pferdebahnen werden durch Einspritzung der Wickersheimerschen Flüssigkeit gegen die Veränderungen geschützt, welche die absolut unhistorische Macht der Zeit sonst an ihnen vornehmen würde. Den idealen Vorschlag, auch den Vertretern wichtiger städtischer Typen Wickersheimersche Flüssigkeit einzuspritzen und so einen Kutscher, einen Dienstmann, einen Volksredner, einen Lieutenant, einen Bäckerjungen, einen Redakteur u. s. w. des Jahres 1900 für kommende Geschlechter zu erhalten, diesen Vorschlag wage ich aus begreiflichen Rücksichten nicht zu dem meinigen zu machen.

Die so zu einem Museum umgewandelte Stadt wird mit einer stilgerechten Mauer umgeben und der Zugang nur den Fachgelehrten und Schülern in Begleitung ihrer Lehrer gestattet. In dem Stadt-Museum selbst wohnen nur Kustoden und deren Hilfsmannschaft. Nach einer oberflächlichen Berechnung wird die Summe von 375,000 Mark jährlich hinreichen, um diese Beamten zu ernähren und durch unablässige Restaurierungsarbeiten Gebäude und Straßen in unverändertem Zustande zu erhalten.

Die ausgewanderten Berliner könnten sich am besten im Westen

der Stadt ein neues Berlin bequem und ganz modern aufbauen. Es ist ein köstlicher Gedanke, daß nach hundert Jahren abermals eine Schließung stattzufinden hätte und so weiter, so daß endlich in einer langen Reihe von Stadt-Museen sich die Entwickelung eines Jahrtausends der wissenschaftlichen Untersuchung recht handlich darbieten würde.

Es liegt auf der Hand, daß dieser Plan auch für das flache Land bearbeitet werden könnte. Man brauchte da aber nur einzelne wichtige Dorf- und Provinzstadttypen zu konservieren. Anderswo könnte das thörichte unhistorische Leben ganz ruhig weiter gefristet werden.

Einem späteren goldenen Zeitalter der Geschichtswissenschaft mag es vorbehalten bleiben, die Periode zu verkürzen. Es wird dann eine Stadt wie Berlin alle zehn Jahre geschlossen werden, und am Ende aller Dinge werden sich auch gewöhnliche Menschen daran gewöhnen, ihr Dasein nicht mehr als eine Privatangelegenheit zu betrachten, sondern zu begreifen, daß jedes Einzelwesen in jedem Moment seines Einzelwirkens nicht für sich selbst, sondern nur im Interesse der historischen Betrachtungsweise vorhanden ist.

VI. Eine Betrachtung vor dem Lessing-Denkmal.

Gotthold Ephraim Lessing, zugleich der tapferste und der beste Mann unter den Dichtern der Weltlitteratur, hat am 14. October v. J. in Berlin endlich sein Denkmal erhalten. Viele Schwierigkeiten waren zu besiegen. Ein Verwandter des Dichters hat geholfen die ernste Sache endlich durchzusetzen, und wieder ein Lessing hat das Denkmal geschaffen. Ein wunderbarer Herbsttag, klar, ruhig und heiter wie ein Trinklied Lessings, schenkte der Feier Sonne und der weißen Bildsäule einen herrlichen Hintergrund von vergoldeten Baumkronen. Die Natur erschien zum Feste in hochzeitlichem Gewande.

Die Menschen machten wohl kleine Fehler, wie sie bei solchen Anlässen nicht ausbleiben. Die Veranstalter hatten vergessen, gerade diejenigen Schriftsteller zahlreich einzuladen, in denen Lessings Lehren sich am lebendigsten verjüngen. Man konnte in diesem engen Kreise manche Klagen hören, die berechtigt schienen und dennoch einen so gleichgültigen Punkt betrafen. Eigentlich ist es recht so, daß Männer

von hohen Würden sich im Banketsaale vereinigten, und neben den ersten Gelehrten Deutschlands auch unwesentliche Geheimräte saßen. Das eben ist der glorreiche Triumph der Wahrheit, daß hundert Jahre nach Lessings Tode auch solche Männer sich vor ihm beugen, die ihrer ganzen Geistesrichtung nach bei seinen Lebzeiten Gegner gewesen wären. Geheimrat Klotz war eine kleine Berühmtheit, als Magister Lessing ihm zu einer unerwünschten Unsterblichkeit verhalf; die Klotz von heute (oder soll man nach dem Wunsche der Preußischen Jahrbücher „die Klötze" sagen?) huldigen dem siegreichen Feinde ihrer Vorgänger. So hinkt der Klotzianismus (das Wort ist von Lessing) den Wahrheitssuchern langsam nach, und diese brauchen nicht zu verzweifeln.

Nur wenige Kränze wurden am Gitter des Denkmals niedergelegt. Als aber die Hülle fiel, mag es manchen Zuschauer durchzuckt haben wie der Wunsch, zu den Füßen des Großen eine kleine Gabe niederzulegen. Je nach Umständen hätte der eine gern Blumen dargebracht, der andere die Stätte durch ein kleines Totenopfer geweiht. Es scheint die bescheidenste Opfergabe, wenn man am Denkmal einen Toten bestattet, der von Lessing selbst einst die erste Wunde empfangen hat.

Unser Geschlecht kämpft allgemein, wenn auch bald mit mehr, bald mit weniger Geschmack, gegen die Fremdworte in der deutschen Sprache, gegen das tote Gewebe im lebendigen Fleische. Bisher ist aber noch niemals ernsthaft der Kampf gegen die Fremdworte in der Kunst, gegen die tote griechische Sprache unserer Statuen begonnen worden. Und doch ist das bunteste Sprachgemisch unserer schlechtesten Schriftsteller dem einfachen Manne nicht so unverständlich wie die griechischen Attribute der allegorischen Figuren, welche den Sockel unserer Denkmäler umgeben und auf den Giebeln der öffentlichen Gebäude den Schwalben Rätsel aufgeben.

Ich brauche wohl nicht erst zu sagen, daß Lessing diesen Schluß noch nicht zog. Ueber seinen Schatten kann niemand springen, auch Kant nicht und Lessing nicht. In seiner erstaunlichsten That, dem Laokoon, hatte der Riese genug zu thun, dem Dichter die Attribute zu verbieten, welche er dem Künstler noch gestattete. Aber mit dem Seherblick, der aus seiner Zeit heraus fast auf allen Gebieten ahnungsvoll die Ziele unserer Tage schaute, hat Lessing auch hier der Kunst ihre Freiheit gegeben, trotzdem es ihm doch nur um die Grenzbestimmung

gegen die Poesie zu thun war. Lessing gab immer mehr als er wollte, als er versprochen hatte und als für seine Zeit möglich schien. Er unterschied zwischen den Attributen, welche reine Allegorieen sind, und zwischen Werkzeugen, welche die dargestellte Gottheit thatsächlich braucht. Ziemlich verächtlich behandelt er z. B. den Zaum in der Hand der Mäßigung, dagegen lobt er die realistische Lanze in der Hand des Mars. Er denkt dabei freilich zunächst an seine Rococo-Dichter. Aber unmittelbar vorher bricht er in die Worte aus: „Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Not erfunden." Der Künstler könne anders nicht sagen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Bedeutet sie uns aber überhaupt noch etwas? Und wenn sie uns mitsamt ihrem Attribut nichts bedeutet, muß da der Künstler nicht nach einem neuen, verständlicheren Ausdruck suchen? Und können wir uns heute noch, inmitten unserer sozialen Kämpfe, mit einer Kunst für Lateinschüler begnügen? Die Not hat diese Attribute geschaffen, sagt Lessing, die Not muß uns andere schaffen.

Doch auch gegen die Autorität von Lessing wäre zu verlangen, daß die Fremdworte aus unserer Kunstsprache hinausgeworfen werden, und zwar gründlicher und rücksichtsloser als aus unserm Wörterbuch. Denn in unserer Muttersprache haben viele Fremdworte unverlierbares Bürgerrecht erlangt, in der Kunst nicht ein einziges.

Ich bleibe bei der Enthüllung des Lessing-Denkmals, um einige Fremdworte hier und dort hervorzuheben.

Professor Erich Schmidt hat eine schöne, von freiem Geiste erfüllte Festrede prachtvoll vorgetragen. Sie bot, wie das recht und billig ist, dem schlichten Zuhörer große Linien und erfreute den aufmerksameren durch die feinsten Anspielungen. Aber da wird Lessing einmal „nach Wissen hungernd wie Erisichthon" genannt. Was heißt das? Das Konversationslexikon und andere recht gelehrte Freunde bleiben die Antwort schuldig. Und man muß den Ovid noch gut im Gedächtnis und eben erst Lessings „Beweis des Geistes und der Kraft" gelesen haben, um zu wissen, daß Erisichthon für einen Frevel gegen Ceres mit unstillbarem Hunger gestraft wurde und daß Lessing deshalb mit tiefster Ironie sagt: „Ich hungere nach Überzeugung so sehr, daß ich, wie Erisichthon, alles verschlinge, was einem Nahrungsmittel nur ähnlich sieht."

Was bei Erich Schmidt für die Wissenden noch ein Reiz mehr war, das wurde in der Festkantate von Emil Taubert ein Fehler.

„Wie ein Achilles, kühn und frei,
Standst du in Geistesschlacht!"

Warum wird Lessing hier gerade mit Achilles verglichen? Es ist ja keine Schande; aber es paßt nicht. Es paßt beim besten Willen nicht — trotz den „Xenien". Wenn schon verglichen sein muß, so wäre mir Hektor lieber, der von Weib und Kind mit bitterem Lächeln Abschied nimmt und in den sicheren Tod geht. Müssen aber unausweichlich die griechischen Flausen herhalten, wenn deutsche Verse im Jahre 1890 den deutschen Lessing feiern wollen?

Und müssen, frage ich endlich, den barocken Sockel des hübschen Lessing-Denkmals durchaus unverständliche griechische Attribute zieren? Soll jedermann, der das Gymnasium nicht besucht hat, von der Freude an der Kunst ausgeschlossen bleiben? Und schließlich, was sagt auch uns Zöglingen der Gelehrtenschulen der erste Genius mit der Lyra und der Opferschale und der zweite mit dem Löwenfell und der Eule? Ich erkläre, daß ich diese Attribute nicht verstehe, wenigstens nicht so verstehe, daß sie unmittelbar künstlerisch auf mich wirken können. Es ist nur eine Verabredung unter uns, daß wir wissen, was das „bedeute". Es ist Volapük. Seit dreihundert Jahren, seitdem unsere modernen Nationalitäten sich aus der internationalen Kultur des Mittelalters loszuringen suchen, ist die Antike, einst der Inbegriff aller Kultur, zum Volapük geworden, das uns in der Schule von Staatswegen gelehrt wird.

Und von Staatswegen kommen auch gewöhnlich die Aufträge, welche dem Künstler die Anwendung der alten toten Attribute aufzwingen. Unter den freien Schöpfungen unserer ersten Künstler wird man sie seltener antreffen. Lessing unterscheidet einmal scharf zwischen den freiwilligen Werken der Künstler und der Bildersprache, welche entweder die Privatbesitzer oder gottesdienstliche Verabredungen vorschreiben. Statuen, die nicht freie Thaten der Künstlerseele sind, verdammt er zu dem Schutte, woraus sie gezogen worden. So würden unsere Bildhauer wieder im Geiste Lessings handeln, wenn sie sich nicht zu Handarbeitern einer toten Volapük-Bildersprache hergeben wollten.

Selbstverständlich gelten diese Ausstellungen nicht gerade dem Schöpfer des Lessing-Denkmals. Ich könnte ebenso an die Berliner Bild-

säulen von Schiller oder Göthe anknüpfen. Sowohl der bedeutende Begas als der minder bedeutende Schaper haben die Allegorie am Fuße ihrer Monumente mit dem griechischen Krimskrams ausstatten müssen, um die große Maskerade des antiken Stils mitzumachen. Eine tragische Maske „bedeutet" bei Begas die Schauspielkunst, weil eine solche zum griechischen Schauspielerkostüm gehörte; unsere Schauspieler haben ihr eigenes Gesicht zur Maske umschaffen müssen, und wahrhaftig, es wäre keine unmögliche Aufgabe, den „Genius" der Schauspielkunst ohne Attribut kenntlich zu machen. Ich erbiete mich, vorzügliche Modelle zu nennen. Eine Lyra muß die lyrische Poesie „bedeuten", trotzdem unsere Lieder nicht mehr nothwendig gesungen werden müssen, und dann nicht die Lyra, sondern ein Klavierungeheuer das erforderliche Attribut wäre. Dazu gehört, daß Schillers „Philosophie" einen griechischen Spruch mit griechischen Lettern niederschreiben muß, was für Schiller selbst nicht gerade eine angenehme Beschäftigung gewesen wäre.

Wachsen aber bei Begas die Sockelgestalten durch ihren gewaltigen Ausdruck weit über Allegorien heraus, so haben wir bei Schaper die wohlgeformten Allegorien völlig hohl und ausgekernt. Und damit der Sache etwas Humor nicht fehle, liest eine der Damen in einem modernen Lederband, während neben ihr der Kasten mit antiken Bücherrollen nicht fehlt.

Was an Stelle der alten toten Attribute zu setzen? Die Künstler haben diese Frage zu beantworten, wenn sie überhaupt glauben, daß es immer noch ihre Aufgabe ist, Allegorien zu bilden.

„Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Not erfunden." Und die Not schenkt der dürstenden Menschheit immer neue Symbole dessen, was jedem Geschlechte ewig scheint. So trägt unser Lessing-Denkmal unter dem Namen des Helden das Symbol der drei Ringe, und das wird von jedem verstanden werden, der den „Nathan" einmal gesehen oder gelesen hat. Dieses Symbol gehört keiner toten Sprache an, es ist kein Fremdwort.

Inhalt.

		Seite
I.	Tote Symbole	5
II.	Ketzergedanken im Thorwaldſen-Muſeum	16
III.	Die griechiſchen Tragiker auf der modernen Bühne	22
IV.	Du Bois-Reymond und die bildende Kunſt	30
V.	Eine berechtigte Forderung der Geſchichtswiſſenſchaft	37
VI.	Eine Betrachtung vor dem Leſſing-Denkmal	41

Druck von A. Hopfer in Burg.

Deutſche Schriften

für

Litteratur und Kunſt.

2. Reihe. Heft 2.

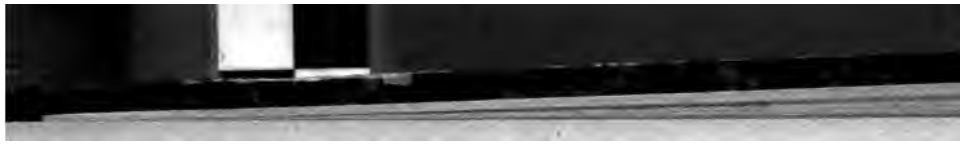
Deutſche Schauſpieler und Schauſpielkunſt.

Von

Wolfgang Kirchbach.

Nebſt Anhang: Letzte Erinnerungen von Heinrich Laube.

Kiel und Leipzig.
Verlag von Lipſius & Tiſcher.
1892.



Seit der geistreiche Lichtenberg seine unterhaltenden Briefe aus England schrieb, in denen er ein scharf umrissenes Bild der Spielweise Garricks entwarf, ist von litterarischer Seite mancherlei geschehen, um die rasch vergehenden Werke mimischer Kunst im Worte festzuhalten. Tieck hat manchen zeitgenössischen Schauspieler portraitirt; in Eduard Devrients „Geschichte der Schauspielkunst" ist vielerlei nachzulesen über die Kunstweise der großen Schauspieler bis nach der Mitte dieses Jahrhunderts. Der Versuch, einen allgemeinen Überblick über den gegenwärtigen Stand der Schauspielkunst in Deutschland zu geben, ist reizvoll genug und nicht so schwer wie er in früheren Zeiten gewesen sein mag. Der Theaterfreund hat leicht Gelegenheit, die Koryphäen dieser Kunst mit ziemlicher Vollständigkeit kennen zu lernen: denn entweder sie kommen zu uns oder wir gehen zu ihnen. Gastspiele bringen alle bedeutenderen Künstler in die deutschen Hauptstädte; diese selbst sind durch die Raumverkürzung der Eisenbahnen nicht so weit voneinander entfernt, daß man nicht auch, Theaterstudien zu Liebe, gelegentlich eine kleine Rundreise durch Deutschland unternehmen könnte.

Der aufmerksame Beobachter bemerkt, daß seit einigen Jahren interessante Wandlungen im deutschen Schauspielertum vor sich gehen. Die Meininger haben seit einiger Zeit ihre Rundreisen eingestellt und den alten Verband aufgelöst. Das Künstlergeschlecht, welches bei ihrem ersten Auftreten noch in seiner Vollkraft thätig war, ist im Absterben begriffen. Beide, die Meininger und was mit ihnen zusammenhängt, oder die Vertreter einer entgegengesetzten Richtung, sind zum großen Teil vom Schauplatz abgetreten. Eine neue Generation ist heraufgewachsen, neue Namen sind aufgetaucht und veränderte Kunstrichtungen haben auch manchem, der schon bei Jahren ist, zu später Anerkennung verholfen. Indem man aber versucht, ein Bild dessen zu entwerfen,

was zur Zeit deutsche Schauspielkunst bedeutet und erstrebt, sieht man, daß dasselbe sich kaum als etwas anderes, als eine Charakteristik einer größeren Anzahl hervorragender Talente erweisen wird. Nicht mehr kann man von verschiedenen bestimmten Schulen reden. Man hat keine „weimarische Schule" mehr; man ist nicht in der Lage, eine Laubeschule zu schildern und deren Einflüsse an den Künstlern festzustellen; die Schule der Meininger ist nicht mehr vorhanden. Man wird an einzelnen Künstlern, welche sich rühmen, noch unter Meister Laubes Unterweisung gestanden zu haben, vielleicht die Spuren derselben noch erkennen; aber es sind nur Spuren geworden. Zahlreiche Bühnen und Künstler haben von den „Meiningern" gelernt, aber was sie aus diesen Lehren machen, ist dem Urbilde der Lehre nur wenig ähnlich und stellt sich als ein Nutzen heraus, mit dem man frei schaltet. So ist es äußerst schwer, zur Zeit eine bestimmte Physiognomie deutscher Schauspielkunst und etwaiger Schulen derselben festzustellen.

Man ist im Ganzen wieder in eine Zeit der Talente eingetreten, welche sich dadurch kennzeichnet, daß jeder begabte Künstler mehr nach persönlichen Grundsätzen und Erfahrungen spielt und sich entwickelt, daß man den Zusammenhalt mit irgend einer Schule nicht kennt und möglichst individuell verfährt. Zum Teil beruht es auf einem gesteigerten Wetttreiben der Talente, das in der Hauptsache von Berlin ausgeht und seine Einflüsse auch anderweit geltend macht. Und man darf sagen, es ist selten so viel frisches, lebendiges Talent auf deutschen Bühnen, zum Teil auch so viel Genie vorhanden gewesen, wie gerade in der gegenwärtigen Zeit. Starker Wetteifer treibt Jeden dazu, möglichst scharf seine Eigenart auszubilden, möglichst wenig eine Schule zu verraten, die als Schule in Anderen eine Ähnlichkeit darstellen und damit Nebenbuhlerschaft bedeuten würde. Selbst Künstler älterer Generation, welche zum Teil noch in Tieck einen Lehrmeister hatten, müssen diesem Zuge der Zeit folgen, wenn sie nicht zurückbleiben wollen hinter Anderen.

Zwei ganz äußerliche, scheinbar mechanische, aber doch wichtige Unterschiede bestimmen heutzutage im großen Ganzen die Spielweise der Mehrheit unserer Schauspielerwelt. An Berliner Bühnen wie am Königl. Schauspielhaus, Deutschen Theater, Lessingtheater ꝛc. erleben die Vorstellungen eines Stückes, das gefällt, sei es classisch oder neu, stets eine große Anzahl von Wiederholungen. Sie steigen oft auf die

Zahl fünfzig, nicht selten hundert und mehr in verhältnismäßig kurzer Zeit. Das Publikum einer Millionenstadt wie Berlin, zumal die dortigen Schauspielhäuser nicht groß sind, erschöpft sich erst langsam. Der Durchschnitt der deutschen Hofbühnen in Mittelstädten wie Dresden, München, Stuttgart dagegen verzeichnet es schon als Ereignis, wenn ein Stück in kurzer Zeit hintereinander zehn Vorstellungen erlebt. Die Theaterleitungen sind angewiesen, weit mehr neue Stücke herauszubringen, da die Bevölkerungszahl nicht so groß ist, um Wiederholungen in jenem Verhältnis zu ermöglichen. Die Künstler jener Hofbühnen haben daher durchschnittlich weit mehr Rollen im Laufe der Spielzeit einzuüben.

Es fällt jedem Theaterfreund auf, daß infolge dessen die Vorstellungen an den Theatern der Weltstädte bei weitem strammer, schlagfertiger und geschlossener ausfallen, als diejenigen in den Hauptstädten. Man bemerkt, daß die Künstler, welche eine Rolle sehr oft spielen, dieselbe naturgemäß auch besser im Gedächtnis haben. An den Hofbühnen deutscher Hauptstädte dagegen spielt der Souffleur eine oft zu große Rolle. Die Schauspieler, welche alle acht bis vierzehn Tage eine neue Rolle zu spielen haben, verlassen sich mehr auf die Worte des Einhelfers, als auf ihr Gedächtnis; sie sind im Zusammenhange damit auch hinsichtlich ihrer Mimik und Geberdenkunst, hinsichtlich ihrer Leidenschaft nicht so unabhängig und frei, als die unmittelbare Kunsttäuschung verlangen würde. Der Durchschnitt ergiebt, daß sowohl das Zusammenspiel, als auch die Einzelleistungen an Hofbühnen etwas Schleppendes und Unfertiges verraten, das zu den flotten Vorstellungen weltstädtischer Bühnen in sehr auffallendem Gegensatze steht.

Letztere indessen zeigen auch die Kehrseite des häufigen Abspielens einer Vorstellung gar sehr und bestimmen nicht unwesentlich die Manieren und Kunstgriffe hervorragender Künstler. Hat ein Schauspieler eine Rolle zehnmal hintereinander gespielt, so hat sich bei ihm jede Bewegung, Geste, Geberde, jeder Leidenschaftston bis zu einem gewissen Grade fixiert, daß die freie Begeisterung des Augenblickes nur weniges, in den meisten Fällen gar nichts neues hinzuschaffen wird. Auch die reichste Phantasie eines Schauspielers muß sich erschöpfen im Erlauschen neuer Seiten seiner Rolle, wenn er sie wochenlang jeden Abend zu spielen hat. Bald steht jede Bewegung, jeder Ton, jede Empfindungsschattierung,

jede Geberde so fest, daß der Schauspieler mit der Sicherheit eines aufgezogenen Räderwerkes, mit der Untrüglichkeit des Phonographen seine Aufgabe erledigt. Er schafft seine Rolle nicht mehr, er reproduciert sie nur und bald wirkt sie in der That auch nur wie eine Reproduction, eine Kopie nach einem mehr oder minder genialen Original. Die künstlerische Schöpfung wird zur Stereotypie, nach der man beliebig viel Abzüge herstellen kann. Hervorragende Künstler nehmen nun aber etwas von jenem stereotypierenden Wesen auch in diejenigen Rollen mit hinüber, die sie neu erschaffen. Eine stereotypierende Klarheit, Exaktheit des Sprechens, des Erfindens sogar, welche zur eleganten Kunstfertigkeit, oft aber auch zur Seelenlosigkeit des schauspielerischen Gebildes wird. Diese Erscheinung beobachtet man gegenwärtig vielfach an hervorragenden Talenten, welche nach Berlin gehen und, unter den geschilderten Bedingungen, was sie an äußerer Geschlossenheit und Abrundung ihrer Schöpfungen gewinnen, leicht an unmittelbarer Beseelung, wie sie der Augenblick giebt, verlieren.

Die Künstler jener Hofbühnen in deutschen Haupt- und Mittelstädten gelangen nicht so leicht dazu, ihre einzelnen Rollen und damit auch ihre ganze Spielweise zu fixieren. Aber sie haben oft den Vorteil, gerade dadurch, daß ihre Geberden nicht so feststehen, daß sie die Worte nicht mit der Sicherheit des Alphabets im Gedächtnis hegen, eine unmittelbare Wirkung zu erreichen. Sie müssen sich wenigstens während des Bruchteils eines Augenblickes auf den Text besinnen. Es geht nicht „wie geschmiert" und in diesem Entsinnen und glücklichen Finden entsteht bei den Talenten oft ein Charakter des natürlichen Improvisierens, welcher dem Spiele den Reiz des Unbeabsichtigten verleiht. Und weil der Künstler nicht zu oft dieselbe Rolle spielt, wird er mit mehr Kunstglauben, mehr Seele und wahrhaftiger Hingabe an die Leidenschaft des Augenblickes spielen. Da aus einer ungetrübten Illusion den Künstlern meist die glücklichsten und überzeugendsten Einfälle geboren werden, so liegt auf dieser Seite auch ein hoher künstlerischer Reiz. Am entschiedensten wird man diese Vorzüge zumeist bei den Künstlerinnen der betreffenden Bühnen finden. Der Charakter des Geschäftsmäßigen kehrt sich ebenso ausgeprägt, im Gegensatz hierzu, bei den weltstädtischen Künstlerinnen hervor.

Wie man nun an jenen weltstädtischen Theatern, insbesondere in

Berlin, sehr gut lernt, so spricht man an denselben, soweit es sich um die besseren Künstler handelt, auch sehr gut. Es sollte dies ja wohl die erste Bedingung der Schauspielkunst sein. Aber nirgends merkt man mehr, als auf diesem Gebiete, den Mangel bestimmter Schulen in Deutschland. An den Hofbühnen unserer mittleren Residenzstädte, an den verschiedenen Stadttheatern ꝛc. spricht man im Durchschnitt ziemlich schlecht. Von Norddeutschland aus hat das Einmischen mundartlicher Färbung in die Theatersprache eine allgemeine Lotterigkeit und Lüderlichkeit der Aussprache, der Wortbildung, des Tonansatzes von Mitlautern und Selbstlautern verbreitet, wie sie in früheren Zeiten kaum möglich gewesen wäre. Da die Theaterberichte — mit einigen Ausnahmen — sich in Deutschland fast nur darauf beschränken, den Künstlern Censuren über gutes oder schlechtes Spiel zu erteilen, in den seltensten Fällen aber einmal bestimmte Fehler des Sprechens, bestimmte Mängel der Darstellung charakterisieren und Vorschläge zur Besserung machen, so greift das Übel weiter und immer weiter um sich. Man „sächselt" an gewissen Hofbühnen ganz erstaunlich; man „hannövert", „berlinert" an Stadttheatern, daß es eine Art hat. Der Pfälzer und Badenser, der Ostpreuße, der Schwabe lassen sich nur allzusehr gehen und nehmen selbstverständlich nicht den vollen Naturlaut ihres Dialektes, sondern die schlechten Angewohnheiten des städtischen Philisterjargons ihrer bezüglichen Landesstädte in die Kunstsprache auf. Zwischen ihnen kennzeichnen sich die Abkömmlinge des jüdischen Volkes in Sprache und Geberde mit ziemlich auffälliger Unverhülltheit. An Hofbühnen „jüdelt" man nur mit der deutschen Sprache; an gewissen Stadttheatern aber „mauschelt" man. Diesem allgemeinen Sprachunwesen gegenüber haben fast nur die Schauspieler österreichisch-bairischer Abkunft, die Vertreter des bajuwarischen Stammes, eine gewisse Kraft und reine Fülle der Aussprache des Hochdeutschen bewahrt. Sie verfügen zumeist über gesunde ausgiebige Kehlen; sprechen das „R", das „S" und „Sch" von Haus aus mit der vollen Macht des Naturlautes und zeichnen sich durch die sorgfältige Aussprache des Hochdeutschen auch sonst aus. Aber im großen Ganzen erfreut sich gerade die Grundlage aller Schauspielkunst, die Sprache, der stiefmütterlichsten Pflege.

Die Ursachen dieser Erscheinung sollen hier nicht weiter untersucht werden. Nicht wenig Schuld daran trägt das Überhandnehmen der

Prosalitteratur auf dem Theater. Das Kunstpfuschertum, welches sich unter dem Titel des Naturalismus ausgebreitet hat und den Vers aus der Sprachkunst verbannen möchte, hat damit auch die eigentliche Lebensquelle der klaren und sicheren Redekunst verschüttet. Man wird in Deutschland zu einer vollendeten Kunst der Rede erst dann wieder gelangen, wenn man die sprachbeseelende Kraft des Verses wird von Neuem verstanden haben und die Bühnenprosa mit mehr Stil und Feinkunst wird behandeln lernen, als es dermalen diejenigen dramatischen Schriftsteller thun, welche am meisten gespielt werden. Die deutsche Bühnenlitteratur ist in dieser Hinsicht in so tiefem Verfall, daß ein weiterer Rückgang kaum noch möglich ist. Man kann nur noch auf ein Neuerwachen der besseren Erkenntnis hoffen.

Unter solchen Litteraturverhältnissen, unter dem Dilettantismns des Sprachbewußtseins deutscher Schriftsteller, muß selbstverständlich auch das Sprachbewußtsein der Schauspieler leiden und man kann in ganz Deutschland die Merkmale dieser Erkrankung des Sprachgefühls verfolgen.

Es ist hoch merkwürdig und erweckt gute Hoffnungen für die Zukunft, daß nun gerade in Berlin unter der dortigen Schauspieleraristokratie, augenscheinlich ohne jede Verabredung, ohne jede Schule, eine Kunst des vollendeten Sprechens sich entwickelt. Hervorragende Künstler sind auf verschiedenen Wegen durch Fleiß und Zähigkeit, Kunsterfahrung und glückliche Naturgabe zu denselben Ergebnissen gelangt. Berlin zieht bedeutende Kräfte an sich; die Künstler haben sich aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands zusammengefunden. Der skeptisch-kritische und auf der anderen Seite außerordentlich begeisterungsfähige Charakter des Berliner Publikums treibt zu gesteigertem Wettbewerb um die Palme des Ruhmes. Die Berliner Schauspieleraristokratie hat in diesem Wettbewerb gerade die Sprachbehandlung zu einer erstaunlichen Fertigkeit, ja Gediegenheit getrieben. Zu dieser Aristokratie darf man Künstler wie Adalbert Matkowsky, Josef Kainz, Adolf Klein, Max Pohl, Mitterwurzer, Damen wie Frau Sorma, Lilly Petri u. A. rechnen. Oskar Blumenthals „Lessingtheater" durfte einige Zeit den Ruhm für sich beanspruchen, in Hinsicht gewandter Sprachbehandlung vielleicht in erster Reihe zu stehen. Allen genannten Künstlern ist eine vorzügliche Kunst der Wortbildung eigen; man formt die Rede im Munde wie in einem

Schallbecher und spricht mit einer plastischen Deutlichkeit, welche, bei der sonstigen Nachlässigkeit des Sprechens in Deutschland, Jeden an sich schon packt, der diese Künstler hört. Die Meisterschaft, zu der man es hier im Sprechen gebracht hat, überbietet sich selbst hie und da sogar in einer Weise, die etwas Taschenspielermäßiges hat. Ein Künstler wie Josef Kainz ist im Stande mit einer rasenden Geschwindigkeit ganze Rollenteile herunter zu sprechen, bei der deutlichsten Ausprägung jeder Silbe, bei der klarsten Herausformung des Wortsinnes, die wie in Kupfer gestochen wirkt. Allerdings kann man dabei auch Theaterabende erleben, wo man vor seelenlosen Sprechmaschinen zu sitzen glaubt, die unfehlbar mit der Sicherheit eines Apparates arbeiten, aber auch ganz und gar akademisch, innerlich leblos das Gelernte aus sich herausgeben. Wir verwiesen schon auf das Abtödtende der häufigen Wiederholungen. Ein Künstler wie Matkowsky hat, wie jener das Schnellsprechen, das Leisereden zu einer erstaunlichen Fertigkeit gebracht. Er ist im Stande, in Calderons „Leben ein Traum" das große Selbstgespräch des Helden im leisesten Piano mit allen Schattierungen des Empfindungstones so zu sprechen, daß bis auf die oberste Galerie jede Silbe verständlich, mit geistiger Deutlichkeit vor dem Gehör erscheint. Und doch ist es ein Piano, wie nur jemals das eines berühmten Geigers oder Klavierkünstlers. Derartige technische Fertigkeiten sind im heißen Wetttreiben der Berliner Künstlerschaft zur Zeit besonders entwickelt.

Diese berlinische Künstlerariſtokratie steht in der Reichshauptstadt nun allerdings ziemlich unvermittelt neben einer großen Masse von Durchschnittskünstlern und Mittelmäßigkeiten. Es erfordert die ganze, unermüdliche und fleißige Regie eines L'Arronge am „Deutschen Theater", eines Max Grube am „königl. Schauspielhaus", um einen Ausgleich des Kunsteindruckes zu erzielen, und wenn irgendwo, so wird in Berlin unsere Aufgabe zu einer Betrachtung einzelner Künstlerindividualitäten.

Ist hier nun ein gewisser gemeinsamer äußerer Zug der Künstler festzuhalten, so merkt man den Mangel bestimmter Schulen ganz besonders in der Auffassung der Rollen an sich, im Stile der Kunst, im Verhältnis, welches die einzelnen Künstler zur Natur einnehmen. In dieser Hinsicht ist das Bild deutscher Schauspielkunst zur Zeit das wahlloseste.

Es fällt dem Beobachter sofort auf, daß man weder unter Schau-

spielern noch unter Schauspielkritikern zur Zeit bestimmte Schlagworte über ihre Kunstrichtung findet. Die Musiker, die Maler haben ja allerhand von dieser Sorte. Da giebt es Wagnerianer, Klassizisten, da giebt es Freilichtmaler, Impressionisten, Ateliermaler, Naturalisten und dergleichen mehr. Nichts von dieser Art im Schauspielerstande. Eine kleine Gruppe läßt sich vielleicht in Berlin ausnehmen; es ist da Schauspieler E. Reicher und seine litterarischen Freunde, sowie einige Nachahmer, welche so etwas wie eine Schulfahne entrollen. Man hat hier gewisse realistische Grundsätze aus der jüngsten Litteraturbewegung in die Schauspielkunst übertragen. Man strebt nach der Beobachtung kleiner charakteristischen Zufälligkeiten, man sucht auch im Sprechen und Gebahren die Kleinmalerei. Im Ganzen ist es ungefähr dasselbe, was Friedrich Haase in denjenigen Rollen geboten hat, in denen er, wie z. B. sein von Posert, sich der Kleinmalerei befleißigte; eine Kunst, in der auch Garrick seiner Zeit ausgezeichnet gewesen sein soll als Komiker. Seine großen tragischen Gebilde entsprangen einem anderen Kunststreben. Alles in Allem ist dieser berliner Naturalismus des Spieles mehr eine Dickens'sche Kleinmalerei, nur durch die Vorliebe des jungberliner Naturalismus in der Litteratur für krankhafte, auch ekelhafte Zufälle der Natur mitbestimmt.

Im Übrigen herrscht weder in Berlin noch irgendwo in Deutschland das Schlagwort bestimmter Kunstrichtungen der Schauspielkunst. Ebensowenig sind bestimmte Stilarten in schulmäßiger Form aufgestellt, die programmgemäß eingehalten würden. Die hervorragenden Künstler bestimmen ihren Stil nicht aus Kunstanschauungen, sondern im Ganzen aus den ihnen körperlich und geistig verliehenen Mitteln. Jeder sieht, daß er aus den ihm verliehenen Gaben eine möglichst imponierende und harmonische Erscheinung macht. In gewissem Sinne ist dies auch der gesündeste und naturgemäßeste Stand der Kunstentwickelung. Er birgt zwar die Gefahr des sogenannten Virtuosentums in sich, sichert aber auf der andren Seite die Herrschaft der Talente und fördert einen genialischeren Genuß, der zuletzt doch die höchste Beseligung der Kunst ist.

Auch ihr Verhältnis zur Natur, nach welchem man den Stil der einzelnen näher klassifizieren könnte, bestimmen sie nach ihren körperlichen Mitteln. Große, kräftige Gestalten mit schönen Stimmen und anziehenden äußeren Mitteln werden auf dem Theater stets durch ihre Person an sich eine Wirkung erzielen. Der Geschmack von Männern

und Frauen giebt, allen naturaliſtiſchen Kunſtmeinungen vom Häßlichen zum Trotz, auf der Bühne der körperlichen Schönheit und Kraft unwillkürlich den Vorzug. Da man aber ſeit mehr als hundert Jahren in einer allgemeinen realiſtiſchen Bewegung ſteht, ſo hat der unbewußte Kunſtſtil jener deutſchen Virtuoſen ſich im Ganzen zu einem großen, zum Teil vornehmen Realſtil entwickelt, das heißt zu einer Vereinigung der körperlich ſchönen oder kräftigen Mittel, der bedeutſamen Gebärde, welche ſchon der körperliche Organismus eines wohlgebauten Mannes, einer ſchönen Frau vorſchreibt, mit einer fleißigen Beobachtung derjenigen Natur, welche ſich durch ſolche gegebene edle Mittel darſtellen läßt. Bei einzelnen dieſer Künſtler, welche mit viel Phantaſie begabt ſind, wird dieſes Beſtreben zwar auch zum Manierismus, zur mehr oder minder großartigen Karrikatur werden. Die Künſtlerinnen ſieht man, dem natürlichen und geſunden Inſtinkt des weiblichen Geſchlechts gemäß, weniger dieſer Gefahr verfallen; die bedeutendſten unter ihnen ſind natürliche Vertreterinnen einer feineren Seelenmalerei, eines edlen Naturgefühls, eines Realismus, wie er in der Litteratur etwa durch Goethe ſich dargeſtellt hat.

Das Schiller'ſche Wort, welches die Frauen als „treue Töchter der frommen Natur" feiert, findet hier ſeine Anwendung. Faſt alle bedeutenderen Künſtlerinnen gehören zu den Vertretern einer ſchönen Lebenswahrheit, da das weibliche Geſchlecht, mehr noch wie die Männer, darauf angewieſen iſt, durch perſönliche Erſcheinung zu wirken. Beſitzt eine Künſtlerin körperliche Anmut, nun, ſo wird dieſe Anmut auch all ihren Geſtaltungen anhaften. Im Ganzen ſind die Frauen auf der Bühne, ihrer künſtleriſchen Richtung nach, Seelenmalerinnen feinerer Art; die Wirklichkeit und unbefangene Natürlichkeit ihrer Gebilde, mit dem Zuge der Anmut, der Schönheit verſetzt, iſt das, was ſie unbewußt ſuchen und was der Zuſchauer bewußt und unbewußt an ihnen bewundert. Die Gefahr des zunftmäßigen Naturalismus, der idealiſtiſchen Karrikatur wird ihnen ſelten nahe treten; man erträgt am männlichen Geſchlecht Manches, ja, bewundert es vielleicht, was, von einem Weibe ausgeführt, ſeine innere Unwahrheit ſofort erweiſen würde. Da die akademiſche Rhetorik früherer Zeiten vor einem geſunderen realpoetiſchen Sinne ſo ziemlich verſchwunden iſt und wohl nur noch in Wien eine Stätte hat, ſo darf man im Ganzen unſere deutſchen Heroinen, Lieb-

haberinnen, Naiven und Mütter ꝛc. ꝛc. als Vertreterinnen eines poetischen Realstils ansehen, welcher mimische und psychologische Lebenswahrheit mit der dem weiblichen Geschlechte natürlichen Anmut, Schönheit vereinigt, getreu der Rolle, welche die Frauen auch im wirklichen Leben spielen. Das gesucht Häßliche, Naturalistische findet hier keinen Boden, weil selbst diejenigen Mädchen, welche einige Vertreter des Naturalismus wegen ihres moralisch häßlichen Titels besonders interessieren, doch durch körperliche Anmut, womöglich Schönheit reizen müssen, wenn sie in die Lage kommen sollen, sich einen unmoralischen Titel zu erringen.

Diese Lage der Dinge in der Welt bringt es mit sich, daß die weibliche Schauspielkunst die natürlichste Schutzwehr für die eigentlichen Zwecke der Kunst, gegenüber allen möglichen Verirrungen des Stilbewußtseins geblieben ist. Zur Zeit sind die hervorragenderen Künstlerinnen auch die feinsinnigsten Seelenmalerinnen, welche durch das Taktgefühl der Natur für die Natur treue Bewahrerinnen jener ewig-wahren Kunstrichtung sind, die jeder Zuschauer unbewußt im Herzen trägt und nach welcher er sein eigenes Gefallen bestimmt. Daß der Stil des Spieles unserer Künstlerinnen erst recht ein persönlicher ist, der sich aus den Mitteln einer Jeden besonders bestimmt, ist natürlich. Hochgewachsene, große Frauen, wie man sie für das Fach der Heroinen sieht, haben selbstverständlich stets etwas von der sogenannten „klassischen" Geberde, werden durch plastische Größe und gehaltenere Bewegung den Stil des sogenannten „Griechischen" verraten. Aber dieser „Stil" ist nur die natürliche Folge ihres Wuchses und ergiebt sich mit physikalischer Notwendigkeit von selbst, gerade wie die kleineren, anmutigeren Vertreterinnen ihres Geschlechtes durch rasche Zierlichkeit und Gewandtheit nur das machen werden, was ihnen steht. Und da die Frauen für das, was ihnen „steht", einen ganz besonderen Scharfblick besitzen, so mag man sie nur ruhig diesem ihrem angeborenen Stilgefühl überlassen.

Hinsichtlich der Auffassung der geistigen Deutung dichterischer Rollen ist zur Zeit in Deutschland gar keine Schule vorhanden. Jeder macht das, was ihm gerade einfällt. In der Auffassung Schiller'scher, Shakespeare'scher Figuren wird man selbst bei unseren berühmtesten Künstlern nicht gerade auf einen Überschuß an Geist treffen. Moderne Figuren zeitgenössischer Schriftsteller verstehen sie im Ganzen weit besser zu behandeln. Gar sehr hat die Neigung überhand genommen, Wirkung

zu machen durch äußerliche Momente der Spannung, mit denen man die Situation schauspielerisch durchschießt, durch Nebendinge des Spieles, Kunstpausen, stumme mimische Handlungen, die man frei erfindet, zum Teil nicht ohne Geist. Dagegen der unmittelbare Ausdruck schauspielerischer Leidenschaft, wie er sich an's dichterische Wort anheftet, findet seltener einen Vertreter, welcher das Genie hinreißender Kunstwirkung besäße. Man erzielt sehr Vieles heutzutage auf Umwegen, man macht sehr Vieles nach den Gesetzen der Romanspannung, was ein vornehmerer Kunstgeist verschmähen würde, der sich in den Kernpunkt seelischer Wirkung zu versetzen weiß. Die Frauen besitzen auch hierin zumeist das wahrere Kunstgenie. Die sogenannten „Mätzchen" stehen ihnen nicht und sie benutzen daher dieselben auch seltener, als die Männer.

Es mögen im Folgenden einige der merkwürdigsten schauspielerischen Erscheinungen zur Beleuchtung vorstehender allgemeiner Beobachtungen herausgegriffen werden. Die Auswahl soll keineswegs alles Bedeutende schildern; es sollen nur besonders charakteristische und talentvolle Künstler zur Aufstellung einiger weiterer Bemerkungen erwähnt werden, welche das Bild, das wir vom deutschen Schauspielertum entwerfen, vervollständigen. Sie entsprechen den verschiedensten Generationen und Eigenarten.

Ein Künstler, den man als wirklich ausgeprägten Vertreter eines bedeutenden Realspiels bezeichnen kann, ist Adolf Klein. Lange schon war er einem engeren Kreise von Theaterfreunden als ein vorzüglicher Schauspieler während seiner Wirksamkeit an der Dresdener Hofbühne bekannt, aber nach auswärts war sein Ruf nur wenig gedrungen. Die Eröffnung des „Lessingtheaters", wo er als Derwisch neben Possart, der den „Nathan" spielte, in Berlin großes Aufsehen erregte, trug durch Vermittelung der Berliner Blätter seinen Namen in alle übrigen Hauptstädte und seit dieser Zeit nimmt er in der Reichshauptstadt eine der ersten Stellen als Charakterspieler ein. Seine Art läßt sich am besten nach einer seiner packendsten Figuren, der Gestalt des „Meineidbauers" in Anzengrubers gleichnamigem Stück charakterisieren. Es ist eine großangelegte charakteristische Lebenswahrheit, welches alles Kleinliche, Zufällige aus der Darstellung ausschließt und doch glücklich das akademische, rhetorische vermeidet; selbst an der Gestalt des Bauern die Vornehmheit einer knorrigen Natur aufsucht und weit mehr durch das Betonen der

moralischen Seite der Charakteristik, als der physischen wirkt. Der Künstler hat den vollen Blick für die Kleinmalerei; er sieht mit der Schärfe eines Rembrandt die Züge, welche den Bauern charakterisieren, aber er ist sich einer gewissen Großartigkeit des oberbairischen Bauerncharakters so sehr bewußt, daß er dieselbe auch mit typischer Deutlichkeit durch jede Geberde hindurchscheinen läßt. Es ist eine Bauerngestalt im Alt-Freskostil, sehr verschieden von den naturalistischen Ansprüchen, welche man in Berlin vielfach geltend machen möchte. Nichts ist unwahr an dieser Gestalt, alles entspringt einer erstaunlichen Naturbeobachtung, aber die Wiedergabe dieser Beobachtung ist schon zufolge der Gestalt und der Mittel des Künstlers mit einem Sinne vorgetragen, welcher menschliche Edelrasse darzustellen weiß. Die großartige Unheimlichkeit, welche der Künstler allein der Heuchelei, dem Muckertum seines Bauern zu verleihen versteht, der scheinheilige Blick, welcher zuletzt nur Ausdruck meineidiger Gewissensangst ist, die konventionelle Geberde des Bauern — alles ist in einem Stile vorgetragen, welcher von der Macht des moralischen Effectes seiner Sache durchdrungen ist und diesen machtvollen Eindruck auch als stilisierenden Zug in die Wiedergabe der lebenswahren Einzelheiten verlegt. Dieses moralische Stilisieren seiner Rollen ist auch sonst ein bezeichnender Zug für Adolf Klein. Einen seiner größten Erfolge hat der Künstler in den letzten Jahren mit seinem Professor Waede in Jaffé's „Bild des Signorelli" erzielt. Hier malt er das Bild des Gelehrten, der wegen einer wissenschaftlichen Unwahrheit in Wahnsinn verfällt, mit allem Aufwand psychiatrischen Studiums aus. Aber indem er die Natur genau benutzt, indem er das Schwinden des Gedächtnisses, das Stocken der Zunge, die geistige Aphasie mit wissenschaftlicher Wahrhaftigkeit beobachtet, steigert er doch auch seine natürliche Beobachtung durch den Stil, in dem er diese vorträgt. Er ist ein Mann von hoher, starkgebildeter Gestalt, großen Zügen und einer gewissen ernsten Ruhe des künstlerischen Verfahrens, eine Art künstlerischer Cromwell, der daher auch den historischen Cromwell zu einer seiner besten Rollen zählt. Man fühlt seinem Vortrage die innere, moralische Strenge an, mit welcher er jene Symptome des Wahnsinns studiert, und diese Unerbittlichkeit gerade ist es, welche seine Leistung aus der Sphäre eines reinen naturalistisch-wissenschaftlichen Studiums erhebt und den Eindruck eines großen Realstils macht. Das wesentliche

und künstlerisch bedeutsame dabei ist nun, daß jenes stilisierende Bestreben sich bei ihm weder als theatralisches Aufdonnern der Geberde und Stellung, noch als rhetorisches Herausdeklamiren der Sprache äußert, sondern den Charakter der Naturwahrheit beibehält, einer Naturwahrheit, die nur gewissermassen in größere Dimensionen übersetzt ist und eben deshalb den Ehrennamen eines Realstils verdient. So ist sein Meineidbauer, sein Waede, sein Cromwell, sein Zanger in Grillparzers „Traum ein Leben". Diese Eigenart wird sofort als ein Gegensatz zu anderen empfunden, wenn man sich neben ihr etwa die Kunstweise Ernst Possarts vergegenwärtigt. Auch dieser Künstler ist ein ausgesprochener Stilist, der das moralische und künstlerische Bewußtsein seiner Leistung durch jede Geberde, jeden Ton seiner Stimme hindurchschimmern läßt. Er beobachtet sehr gut und hat ein offenes Auge für die Natur. Man findet daher in all seinen Rollen eine Reihe geistreicher Erfindungen nach der Natur, treffender Beobachtungen der Wirklichkeit. Aber diese Beobachtungen sind nicht wie bei Klein, gewissermaßen in moralisch vergrößertem Maßstabe durch sich selbst da, sondern werden vorgetragen, werden womöglich demonstriert, ja, im Affekte tritt sehr oft eine leidenschaftlich ausgebildete Redekunst an die Stelle der unmittelbaren Leidenschaft. Ernst Possart verfügt über eine sehr wohllautende Stimme, die besonders in früheren Jahren, während dieser Künstler in München als Director der dortigen königl. Schauspiele wirkte, den glockenreinsten Metallton besaß. Es ist die Naturgabe als solche, welche auch hier die ganze Kunstweise hat bestimmen helfen. Die schöne Stimme forderte von vorneherein vorwiegend zur rednerischen Ausbildung heraus und so ist denn der Künstler hauptsächlich auf rednerische Wirkungsweise angewiesen. Der allgemeine Zeitgeist ist viel zu realistisch und wirklichkeitsfroh, daß nun Possart etwa ein Schauspieler im altfranzösischen Stile wäre, der auf dem Kothurn Geberden und Leidenschaftstöne nach einer deklamatorischen Regel vortrüge. In früheren Zeiten wäre ein solcher Künstler vielleicht ein „Weimaraner" geworden oder hätte die Schule Emil Devrients fortgesetzt. Heutzutage sucht auch der Redner, der schauspielerische Cicero, die Natur auf und beobachtet ihr Wesen genau. Erst, wenn er dazukommt, die naturgetreue Beobachtung schauspielerisch auszuführen, tritt die rednerische Gabe als kunstbestimmendes Moment ein. Redekunst und wissenschaftlich gutes Beobachten fassen sich zu

einer besonderen Erscheinung zusammen, in welcher der geschulte Deklamator und Redner seine Beobachtungen an der Natur fast mit dem Bewußtsein rednerischen Zweckes exemplifiziert. Es würde das als eine lehrhafte Methode des Spiels bezeichnet werden können, wenn das Wort lehrhaft und lehrermäßig nicht auch wieder zu viel sagte. Denn so im vollen Sinne trifft das Wort nicht zu; nur annähernd kann man die Art eines künstlerischen Gebildes mit Worten versuchen anschaulich zu machen. Es ist zu natürlich, daß ein Künstler mit schönem Organ auch die Wirkung desselben zu zeigen sucht; leicht wird ihm die Selbststeigerung, welche die Leidenschaft des Dichters vorschreibt, zu einer Steigerung schöner Redekunst, und wo andere Künstler durch die Kraft ihrer Illusion hinreißen, und packen durch die Glaubwürdigkeit, mit welcher sie selbst der Leidenschaft mit all ihren häßlichen oder sprachzerstörenden Erscheinungen verfallen scheinen, steigert sich bei dem rednerisch angelegten Künstler gerade die Kunst der Rede zu einer besonderen Schönheitswirkung. Findet ein solcher Künstler Rollen vor, die jenen rednerisch-theatralischen Zug als psychologisches Moment enthalten, so wird ein Redner-Realismus, wie Possart ihn vertritt, vollendetes schaffen. So ist eine der schönsten Gestalten, welche dieser Vereinigung von Eigenschaften entsprungen sind, die Figur König Richards des Zweiten in Shakespeares gleichnamigem Stücke. Der theatralische Zug dieses Herrschers, seine Neigung, Schmerz und Majestätsgefühl, stets wie von der Rednerbühne zur Schau zu tragen, und sich mit seinen eigenen Empfindungen zu drapieren, kommt der Neigung des Künstlers entgegen. Es entsteht die glaubwürdigste Kunstgestalt, welche eine vielverbreitete, erschütternde Krankheit der Monarchen ganz unübertrefflich zeichnet. Solche Art und Weise wird nicht minder in höfischen Rollen, in denen elegante Sprachweise an sich zum guten Ton gehört, überzeugen. Unter Possarts Rollen mag in dieser Hinsicht sein Antonio in Goethes „Tasso" voranstehen. Dieser Künstler verfügt außer über schöne äußere Mittel auch über sehr viel Verstand und Kunstgeschmack, seine Gestalten bleiben daher stets im Gebiete der Möglichkeit und selbst, wo hinreißende, unmittelbare Natur fehlt, wird man doch nicht außerhalb der Natur versetzt. Recht auffällig das Gegenteil vertritt ein anderer vielgenannter Künstler, der unstät seit vielen Jahren in Deutschland seine Gastwanderungen fortsetzt. Franz Mitterwurzer könnte in den meisten seiner bekanntesten

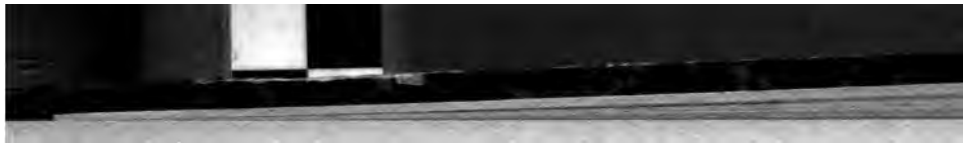
Rollen als ausgesprochener Vertreter eines karrikierenden Realismus bezeichnet werden. Was Künstlern von so maßvollem Bewußtsein wie Klein, Possart, Karl Häusser kaum jemals unterlaufen würde, sind bei ihm die stehenden Gewohnheiten des Spieles: phantastisches Überzeichnen der Naturwahrheit, freierfundene Mienenspiele, die als neue Sprache der Leidenschaft wirken, im Hohlspiegel aufgefaßte Studien physiognomischer, pantomimischer, leidenschaftlicher Zustände. Hier ist die stilbestimmende Eigenschaft entschieden in einem Überwuchern der Phantasie zu suchen, welches zu einer grotesken Nachahmung der Natur verführt. Figuren wie der Franz Moor, der Hamlet dieses Schauspielers zeigen diesen Manierismus am meisten ausgebildet. Er würde als unkünstlerisch zu verwerfen sein, wenn es nicht ein genialer Manierismus wäre, der auf mächtigen Fähigkeiten beruht. Soweit es sich um das äußerlich technische der Kunst handelt, gehört Mitterwurzer mit Possart, Kainz, Matkowsky u. A. zu den besten Sprechern. Eine große, weithin wirkende Gebärde, eine Fähigkeit, jeden schauspielerischen Einfall mit vollendeter Sicherheit zu verkörpern, in jeder Hinsicht eine virtuose Erscheinung. Aber es scheint, daß die angeborne phantastische Neigung und Einflüsse der wiener Schule die Ursache sind, wenn eine barocke Beobachtung der Natur hier zu grandiosen Karrikaturen führt. Der Ausdruck „Wiener Schule" bezeichnet nicht eine bewußte Kunstrichtung, sondern eine ganz eigentümliche Vereinigung von schauspielerischen Manieren, Symbolen komischer oder ernster Stimmungen, ja, ein ganzes System vorwiegend karrikierender Physiognomik und Pantomimik, welches man an zahlreichen Schauspielern beobachtet, die aus Wien und Süddeutschland kommen oder doch einige Zeit in Wien waren. Betrifft es die Komik, so kann man es mit der Bezeichnung Harlequinskomik ohne Weiteres benennen. Es handelt sich nicht um irgend welche Lehrmeister und bewußte Schulen; es ist eine Art von schauspielerischer Nationalsprache, die ganz konventionelle komische Gebärden, Händeklatschen, Gebärdenspiel mit einer Hand, Gesichterschneiden nach bestimmten Angewohnheiten, Kinnbackenspiel, das oft zum förmlichen Kinnbackenkrampf wird, wenn z. B. ein Bösewicht zu charakterisieren ist, aufweist. Man hat diese Manieren zu einer taschenspielermäßigen Gewandtheit entwickelt; hervorragende Komiker, wie Felix Schweighofer, verraten in ihrem Gebiete, ebenso wie Mitterwurzer in dem seinen, sehr bestimmt diese Nationalsprache.

Sie ist durchaus verschieden von dem eigentlichen Berliner Realismus; auch nicht einmal süddeutsch, denn die bairischen Künstler des Münchner Gärtnerplatztheaters reden eine ganz andere, viel lebenswahrere Kunstsprache; es ist wienerische Sprache und sie bezeichnet eine eigentümliche Komik des Soccus, die in verwandter Weise wohl auch in Paris wiederkehrt. Die Freude am handfertigen Gebärdenspiel, welches um seiner selbst willen ergötzt, wie die Kunststücke eines Clowns und Jongleurs, merkt man all diesen Künstlern an. Sie fragen nicht, ob irgend wo und wie ein Mensch jemals in Wahrheit solch ein Gesicht geschnitten habe. Wenn sie kopieren, brauchen sie die Natur nur so weit als zur Verständlichkeit notwendig ist und suchen dann in häufiger Wiederholung, Steigerung des mimischen, sprachlichen oder pantomimischen Kunststückes mit naiver Freude den Effekt. Ins Tragische und, soweit es sich ums Lustspiel handelt, ins Feinere übersetzt, erkennt man an Franz Mitterwurzer sehr lebhaft den Einfluß dieser Konvention. Er spielt den Hamlet und Franz Moor mit derselben Freude an der Gewandtheit seiner Physiognomik wie ein Komiker in seinem Fache es thun könnte. Daher erklärt sich diese Erscheinung. So hatte er einst als Franz Moor im letzten Akt den Einfall, zum Ausdruck seiner Gewissensangst, sich wie ein ängstliches Kind mit zusammengelegten Händen und geducktem Kopf an die Brust des alten Daniel zu verstecken, indem er sich scheu umblickte — sicherlich ein packender Zug von einer gewissen Naturwahrheit. Aber das war ihm nicht genug. Er wiederholte den Vorgang dreimal und übersetzte ihn so aus der Sprache eines großen Naturstils in diejenige der Karrikatur. Dieser Künstler gastiert indessen allenthalben mit großem Erfolge und da dasselbe Publikum, welches einen Klein oder Sonntag, einen Friedrich Haase oder Kainz beklatscht, auch ihm huldigt, so ist erörtert, wie mancherlei verschiedener Kunstgeschmack Anklang findet. Die Handfertigkeit, mit welcher ein solcher Künstler seine teils richtigen, teils übertriebenen Einfälle vorträgt, verblüfft, packt und reißt durch Elemente hin, welche oft mehr in der schauspielerischen Ausführung als in der Absicht liegen. Das Bestreben dieses ganzen eigentümlichen Schaffens ist auch hier übrigens das der frappierenden Naturwahrheit. Der Künstler selbst dürfte sich gewiß nur gern als ein hervorragender „Realist" bezeichnet hören und es ist nicht zu bestreiten, daß er einige Rollen von vollendeter Naturwahrheit besitzt.

Die Unberechenbarkeit seiner Phantasie indessen, der Mangel eines bestimmten künstlerischen Verhältnisses zur Natur ermöglicht nicht ihn als Vertreter eines wirklichen Stiles anzusehen. Sehr schwer würde es werden, Adalbert Matkowsky, den Schauspieler, welchen die Frauenwelt am meisten umschwärmt, nach irgend einem künstlerischen Schulausdruck zu charakterisieren. Er gehört noch einem jüngeren Geschlechte an, und sein Fach, das der jugendlichen Heldenliebhaber und Leidenschaftsmänner, wird an sich stets eine gewisse Unsicherheit im Verhältnis des Künstlers zur Natur zeitigen. Von einem Romeo pflegt man zumeist nur Kraft der sinnlichen Leidenschaft und ein Leidenschaft erweckendes Äußere zu erwarten. Diese Eigenschaften besitzt der Künstler in hohem Maße. Schöne Gestalt, ein Adoniskopf, dessen Züge alle Stadien der Sehnsucht und Liebesleidenschaft auszudrücken vermögen, eine Stimme von jener sonoren Schönheit, welche die Nerven der Frauen beim Anhören in leise Schwingungen musikalischer Art zu versetzen scheint — es sind alle Mittel vorhanden, um sinnlichen Reiz auszuüben. Hier dürfte die paradoxe Bezeichnung eines schönheitsvollen Naturalismus insofern zutreffen, als der Künstler in der Darstellung der Leidenschaft, welche seine eigentliche Stärke ist, sei es nun ein Othello, Romeo, Uriel oder Sigismund („Leben ein Traum") bis an die äußerste Grenze sinnlicher und sonstiger Symptome der Leidenschaft zu gehen pflegt. Und mehr wie irgend einer der zeitgenössischen Darsteller besitzt der Künstler Temperament und Feuer, das frei von rhetorischer Steigerung ist. Käme nicht die äußere schöne Erscheinung des Künstlers hinzu, welche jeden seiner Schritte wandelt und idealisiert, so würde man so manche seiner Gebärden als Liebhaber jenseits der Grenze des Erlaubten erachten müssen. Sein Othello z. B. ist eine Art von Aschantineger und wie seine Liebe zur Desdemona zu einer Art Brunst wird, so wird seine Eifersucht, seine Verzweiflung zur bestialischen Raserei. Würde ein anderer Künstler gewisse Züge nachahmen, welche der Künstler, als ein schauspielerischer Zola, seiner Leidenschaft zuerteilt, man würde abgestoßen sein durch ein Zuviel des Naturalismus. Aber schon die wohllautende Stimme, die gesamte körperliche Erscheinung des Schauspielers idealisiert die Äußerungen seiner Gemütsverfassung; es ist der Naturalismus der Leidenschaft bei körperlicher Edelkunst. Und diese Edelkunst arbeitet mehr im Stile eines Alfrescomalers, der durch

scharfe Gegensätze zwischen Licht und Schatten wirkt; im Einzelnen pflegt der Künstler viele dichterische, feinere Züge zu unterschlagen; gegenständliches Beobachten der Natur ist nicht seine Sache, er produziert vielmehr selbst diese Natur seiner Leidenschaft und seines Feuers, geführt von einer starken Illusionskraft und Selbstentäußerungsgabe. In früheren Jahren begann er als ein jugendlicher Stürmer und Dränger, der maßlos in pathetischer Rede schwelgte; aber in Hamburg und Berlin ist allmählig diese Kunst gereift und es ist die Anlage der Rollen in ihren Farben und großen Kontrasten von Stimmungen und Gemütsausdrücken, welche in klarem, künstlerischen Bewußtsein abwechseln, zu einer Schlagfertigkeit und Sicherheit gediehen, der man den Beinamen eines vorzüglichen Orchesters der Leidenschaft wird geben dürfen. Alle sonstigen Eigenschaften der natürlichen Erscheinung eines Menschenwesens, feinere, geistige Züge, äußerlich Charakteristisches u. s. w. verschwinden hierbei vor der Schöpfung der Erscheinung der Leidenschaft, der Gemütsstimmung, der Sinnlichkeit als solcher. Dennoch ist dieser Künstler des Charakteristischen sehr wohl fähig. In Zabel-Dostojewskys „Raskolnikow" hat er mit großer Treue den jugendlichen slavischen Mörder gezeichnet, aber auch hier mehr diejenige Charakteristik, welche in Äußerungen des Temperamentes liegt, als in anderen Seiten der menschlichen Natur. Ein Zug von Genialität beherrscht unstreitig all diese Gebilde; man könnte Matkowsky recht eigentlich den Künstler der Temperamente nennen.

Die deutschen Schauspieler sind durch die Entwickelung, welche die deutsche Dichtung genommen hat, fast überall genötigt, sehr oft ihren Darstellungsstil zu wechseln, und es ist daher nicht leicht zu unterscheiden, wie weit unter Umständen ein Künstler sich zum eigenen Kunststil durchgerungen hat. Heute muß der Schauspieler eine Rolle Shakespeares spielen mit ihrer naturalistischen Beobachtung der Leidenschaft, welche durch eine Fülle von reflektivem Geist verklärt wird; morgen findet er sich einem Jugenddrama Schillers gegenüber, wo die grandiose Karrikatur neben einer niederländisch-realistischen Kleinmalerei der Charaktere steht. Und kaum ist diese Aufgabe bewältigt, so findet er sich in einem reiferen Drama desselben Dichters von einer Kunstweise, welche nur große, allgemeine Züge der Leidenschaft mit klassischer Erhabenheit der Sprache und tiefsinniger Empfindung aller Schicksalsgefühle und Weltgeschicke vereinigt. Er soll aber auch im Stande sein,



die Kunstweise der französischen Schriftsteller zu verstehen, welche die menschliche Seele und ihre Äußerungen nur von der gesellschaftlichen Seite auffassen; er soll den anders gearteten Realismus Ibsens zu verkörpern wissen, der weder mit den Augen eines Shakespeare, noch eines Schiller sieht, sondern menschliche Charaktere, nach Art der wissenschaftlichen Psychologen, beobachtet und auf gewisse Reactionen studiert, welche einen Darstellungsstil verlangen, der die naive Freude am Lebenswahren in eine mehr bewußte verwandelt. Es ist daher aufgekommen, daß mancher vielseitige Darsteller auch sehr verschiedenartige Kunstweisen, sowohl des Sprechens wie auch der Geberde ausgebildet hat und man sieht eine Künstlerin heute die Antigone des Sophokles mit den plastischen, statuarischen Geberden griechischer Götterbilder verkörpern, welche morgen in einem Gesellschaftsstück die Convention des modernen Gesellschaftsverkehrs festhalten und doch unter derselben die Sprache der Leidenschaft oder des Humors glaubwürdig reden muß. Dieser häufige Stilwechsel zeitigt eine große Flottheit der deutschen Schauspieler in jeder Art des Auftretens und ihr technisches Können steigert sich daher sehr oft zu einer verblüffenden Gewandtheit und Sicherheit, die in allen Sätteln gerecht ist. Die geistige Vertiefung in die Rollen leidet indessen entschieden darunter und man versteht die Gestalten der Dichter nur selten mit so viel poetischem Bewußtsein, als der Kenner der Litteratur von Geschmack wünschen möchte.

Ein Künstler, welcher vor Vielen ausgezeichnet ist, durch den feineren poetischen Sinn, welcher seine Rollen belebt, durch überraschende geistige Einsicht und sinnvolle Vertiefung des dichterischen Verständnisses, ist Emil Drach. Gleich Josef Kainz und Adalbert Matkowsky in früheren Jahren zur Gattung der jugendlichen „Coulissenreißer" gehörig, hat er sich seit einigen Jahren zu einem Darsteller entwickelt, der gerade durch die echt künstlerische Behandlung seiner Mittel hervorragt. Er besitzt, gleich den vorgenannten, die große Schule des Sprechens, eine schlanke und elegante Gestalt, welche in historischer Tracht sich mit großer Anmut und Sicherheit zu bewegen weiß, in moderner Kleidung dagegen mehr für das Charakteristische gebaut ist. Leidenschaft und gedrungene Kraft der Bewegung sind ihm in reichem Maße gegeben; aber wenn andere es ihm an Virtuosität der Leidenschaftsausbrüche vielleicht zuvorthun,

so wird nicht leicht ein Künstler so viel Fähigkeit der poetischen Vergegenwärtigung, so viel richtiges Verständnis der Dichter beweisen. Das ist zur Zeit eine seltene Eigenschaft unter deutschen Schauspielern. Nur zu sehr liebt man es, den Dichter sich unterzuordnen, statt den Dichter zu deuten. Die Gestalt des Dänenprinzen „Hamlet" ist infolge dessen zu einem wahren Monstrum geworden. Die Neigung der Schauspieler, ihre Auffassung einer Rolle von anderen Schauspielern zu entlehnen, oder das, was sie machen, in Opposition gegen einen anderen Vertreter dieser Rolle auszusinnen, entfernt sehr oft immer mehr von dem Urbild, das der Dichter geschaffen, das für den Leser oft in unzweideutigster Weise klar liegt. Emil Drach gehört zu den wenigen Künstlern, welche Geist und Phantasie genug besitzen, ihre Rollen original an der Quelle der Dichtung selbst zu schaffen. Sein „Hamlet" dürfte der glaubwürdigste und poetischste sein, den zur Zeit ein deutscher Künstler spielt. Sonnenthal, Mitterwurzer u. A. bringen dieser Gestalt viel zu wenig Selbsterfahrung entgegen und bieten mehr eine Reihe schauspielerischer Kunststücke, als eine poetische Gestalt. Mit großer Sinnigkeit weiß dagegen Drach seine Figur aus der ganzen Dichtung zu entwickeln und den Dichter als solchen reden zu lassen. Ähnlich ist sein Orest eine Leistung, welche an innerer geistiger Belebung der Goethe'schen Worte nicht leicht zu übertreffen sein dürfte. Sein Marquis Posa reißt hin durch die poetischste Auffassung der Gestalt als solcher und durch eine ganz vollendete Ausbildung der Rede. Die rein dichterische Verkörperung der schauspielerischen Gestalt ist das vornehmste Bestreben dieses geistig reichen Kunstschaffens. Ein edler poetischer Realstil hat sich hier in selbstständiger Weise aus gewissen Überlieferungen der Meininger Schule entwickelt im Bunde mit einem angeborenen, selbstlosen poetischen Sinne. —

Der gleichen jüngeren Generation wie Matkowsky und Drach gehört auch Josef Kainz an. Es erweckt ein sehr gutes Vorurteil, daß gerade all diese jüngeren Künstler aus maßlosen Anfängen einer leeren Rhetorik — denn viel mehr wußte auch Josef Kainz, so lange er in München unter König Ludwig II. als jugendlicher Held und Liebhaber wirkte, nicht zu bieten — sich im Laufe eines Jahrzehntes jeder in seiner Weise zu einer kunstmäßigen und taktvollen Behandlung ihrer Mittel durchgerungen haben. Kainz ist, wie bereits bemerkt,

einer der ersten Sprechvirtuosen geworden. Sein Rustan, sein Don Ernesto (in Echegarays „Galeotto") sind besonders bezeichnend für seine Gestaltungsweise. Flottheit und glänzende, blendende Eleganz der Kunstauffassung und der Ausführung machen ihn als eine Erscheinung, wie sie das Kunstleben einer Weltstadt zeitigt, besonders merkwürdig. Innerliche Vertiefung wird man vielleicht weniger bei ihm finden; er erinnert an die Handfertigkeit von Pastellzeichnern wie Piglhein und Koppay, bei denen uns der flotte, leichte, elegante Strich unter Umständen auch mehr interessiert, als die Sache selbst.

Das Gegenteil von dieser weltstädtischen und weltmännischen Virtuosenart stellt einer der hervorragendsten süddeutschen Künstler dar, der in Mittel-Deutschland und im Norden so gut wie unbekannt ist, da man ihn nie auf Gastspielen sieht: Karl Häusser in München. Er ist der Schöpfer des Falstaff-Typus, wie er durch E. Grützners weltbekannte Falstaff Bilder Jedem bekannt ist. Dieser kernige Charakteristiker und Realist muß vor Allen genannt werden, wenn man von den vornehmsten und verinnerlichtesten Werken deutscher Schauspielkunst spricht. Ein Künstler, der nichts von jener reichshauptstädtischen Virtuosenschaft hat, welche durch die Mittel ihrer Darstellung oft mehr blendet, als durch das, was sie giebt. Ihm ist die volle portraitähnliche Nachahmung der Wirklichkeit gegeben, bei dämonischer Kraft der Leidenschaft. Vollständige Unmittelbarkeit des Schaffens pflegt bei ihm hinzureißen; die Art seines Realismus ist am besten durch Grützners Falstaff-Bilder bezeichnet; es ist der warme, vollsaftige germanische Realismus, nach dem heutzutage so Viele mit dem Verfasser des „Rembrandt als Erzieher" rufen; der naive Realismus, der in den zwei vergangenen Jahrzehnten unter den Münchener Malern blühte. Er kann in jenen Eigenschaften direkt an eine Gruppe von älteren Schauspielern angereiht werden, die in Friedrich Haase und Karl Sontag noch immer von einer früheren Phase realistischer Kunst in Deutschland Zeugnis ablegt. So verschieden diese Künstler im einzelnen verfahren, so verfügen sie doch über eine vertrautere Lebenswahrheit, welche man bei keinem der vorgenannten jüngeren Künstler findet: nämlich die Fähigkeit und das Bestreben der Portraitähnlichkeit ihrer Figuren. Ernst Possart hat zwar mit seinem „Napoleon" und „Friedrich der Große" Versuche nach verwandter Richtung gemacht, aber so weit

wie ein Karl Sontag als Kaunitz, als Thorane und in seinen kleinen Einakterrollen, Friedrich Haase als Michel Perrin, Bonjour und Posa ꝛc. die Individualisierung treiben, hat er es nie gebracht. Ein verwandtes Bestreben findet man wohl auch bei Adolf Klein, aber der stilisierende Zug dieses Künstlers läßt seine Gestalten doch weit mehr in einer typischen, charakteristischen Allgemeinheit erscheinen, während Haase und Sontag es bis zur Täuschung des Portraits eines ganz bestimmt individualisirten Menschen bringen. Dieser Realismus hatte sich in den fünfziger und sechziger Jahren des Jahrhunderts herausgebildet. Er stand unter den Einflüssen desjenigen „Realismus", der damals durch Gustav Freytag u. A. angebahnt wurde. All unsere jüngeren Künstler wie Drach, Matkowsky, Klein, Mitterwurzer, Kainz, Possart, suchen zwar auch die Lebenswahrheit, der Eine die Lebenswahrheit der Leidenschaft, der Andere gewisse Beobachtungen, die man an Ständen und bestimmten Charakteren macht und insofern sind alle, bei den verschiedensten Ausdrucksmitteln, Realisten. Aber ihre Schöpfungen gleichen den historischen Gemälden, den Gestalten der Genrebilder realistischer Maler; sie bleiben in einer gewissen typischen Allgemeinheit; die besten und bezeichnendsten Gestalten eines Friedrich Haase und Sontag dagegen gleichen den Bildnissen von Portraitmalern und die Kunst, mit der sie verstehen, uns womöglich die Wirklichkeit eines bestimmten Menschen vorzutäuschen durch Beobachten und Festhalten kleiner individueller Angewohnheiten, ist gewiß erstaunlich. Und so ultra-realistisch gerade in jüngster Zeit die Schlachtrufe der Künste klingen, in dieser Hinsicht ist gerade der Wirklichkeitssinn jener älteren Schauspieler weit „realistischer", als der des ganzen jüngeren Geschlechtes, weil er weit individualistischer ist.

Man sieht, das Bild der Kunstarten unter unseren Schauspielern ist bunt genug. Nennt man den genialen Max Pohl vom „Deutschen Theater" in Berlin, der ungefähr mit Karl Häusser in eine Gruppe gestellt werden könnte, insofern sein typischer Realismus sich vielfach dem Portrait nähert, erwähnt man Max Grube, den Holzschnittzeichner im Stile Rethels, Barnay, der ähnlich zu charakterisiren ist, blickt man dann nach Wien, wo man in Sonnenthal und Lewinsky noch Vertreter einer Kunstart findet, die man den pathetischen

Realismus nennen könnte und welche dort auch durch Frau Wolter ergänzt wird, so sieht man, welche Gegensätze diese Kunst beherrschen. Dort, in Wien, individualisiert man wohl zur Zeit am allerwenigsten. Die Kunst der Volkstheater weist den schon gekennzeichneten Charakter phantastischer Karrikatur auf; an der Hofburg ist man noch am meisten unter allen deutschen Bühnen in einer rednerischen Behandlung der Kunst befangen, welche an das klassische französische Theater und an Weimar erinnert, obwohl man bedeutende Zugeständnisse an die Lebenswahrheit macht. Aber man bildet hier noch wie Wilhelm v. Kaulbach, Kornelius, Hähnel und andere Künstler einer älteren Malerschule, möglichst „ohne Modell"; man beobachtet weit weniger, und freie Phantasieen über die Natur menschlichen Gebahrens in bestimmten Situationen sind mächtiger, als ein geniales Auffassen und Treffen bestimmter Natur. In jüngster Zeit ist dort durch ein jüngeres Talent, Franz Bonn von München, der viel vom lehrhaften Realismus seines Meisters Possart angenommen hat, eine kleine Revolution hervorgerufen worden. Die Zukunft kann erst sagen, ob man in Wien hieraus weitere künstlerische Folgerungen ziehen wird.

Eine andere Art der Kunst sieht man in einem Weltmann und Lebemann wie Heinrich Keppler in München verkörpert. Das Fach der sogenannten „Bonvivants" bringt es ja wohl mit sich, daß das persönliche Individualisieren weit weniger ins Gewicht fällt, als die gesellschaftliche Anmut und elegante Haltung des Auftretens, wie sie die gute Gesellschaft verlangt. Diese Konvention ist das Gegenteil des Individuellen und wir sehen daher in der Erscheinung dieses Künstlers das Muster eines gesellschaftlichen Idealismus des Auftretens, der zum Teil durch französische Eindrücke bestimmt ist und als Kunstrichtung nichts anderes, als die sympathische Darstellung weltmännischer Eigenschaften und innerlicher Herzenstöne bedeutet. Im wirklichen Leben pflegt es in der elegantesten Gesellschaft nur wenige Menschen zu geben, die jenes Muster des Lebemannes darstellen, hier individualisiert die Natur ja auch durch manche zufällige Angewohnheit und Eigenart den Einzelmenschen; aber es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß auch das realistisch gestimmte Publikum von seinem Bonvivant ein Muster verlangt, wie der Weltmann „sein soll", ein Muster, an dem man sich womöglich hinsichtlich guter Manieren und guten Tones ein Beispiel nehmen kann, also ein

ausgesprochen idealistisches Verlangen. Heinrich Keppler ist in dieser Hinsicht zur Zeit vielleicht derjenige, welcher am vollsten solchen Anspruch befriedigt. Seine Anmut und Grazie, der schier musikalische Rhythmus seiner Bewegungen — es ist Alles erstaunlich und entzückt durch die ästhetische Vollendung der Gebärde. —

Eine kurze Betrachtung der namhaftesten Schauspielerinnen Deutschlands wird die vorstehenden Betrachtungen ergänzen. Hier bestimmt körperliche Erscheinung und körperliche Mittel den allgemeinen Charakter der Kunstrichtung noch mehr wie bei den Männern. Die Neigung, durch individualistisches Festhalten einer Maske zu wirken, wird man bei den Frauen am wenigsten ausgebildet finden. Höchstens die „komischen Alten" machen eine Ausnahme. Mehr oder minder läßt jede Künstlerin unter der Maske ihres ganzen Auftretens den Liebreiz oder andere anziehende Eigenschaften ihrer besonderen Person durchscheinen. Ihre äußere Erscheinung, ihre körperlich-technischen Gaben bestimmen ihr „Fach" und eine gewisse allgemeine Charakteristik ist ja darin schon vorgebildet. Mit Bedauern sieht man, daß die Gattung der Heroinen unter den Jüngeren nur sehr wenig hoffnungsvollen Nachwuchs aufweist. Berlin steht in dieser Hinsicht am ärmsten da und in sonstigen deutschen Städten sind es die allbekannten Namen von Klara Ziegler in München, die aber nur sehr wenig noch spielt, Frau Wolter in Wien und Pauline Ulrich in Dresden, welche ziemlich vereinsamt noch die Überlieferung eines großartigen Leidenschaftsstiles festhalten. Unter ihnen hat Klara Ziegler wohl am meisten ein akademisch-klassisches Gepräge beibehalten; sie ist an Gestalt die größte und es ergiebt sich daraus, daß ihre Bewegungen auch am meisten den statuarischen Charakter aufweisen. Am vielseitigsten und frischesten hat sich unter ihnen Pauline Ulrich erhalten, eine Künstlerin, welche im Laufe ihres Lebens fast das ganze Gebiet weiblicher Rollen durchmessen hat. Sie hat einst die Desdemonen und Ophelien mit gleicher Kunst wie die Gretchenrollen und die shakespeare'schen humoristischen Frauengestalten gespielt; sie ist eine unübertreffliche „Medea" und eine ebenso geniale „Orsina" oder „Imperiali"; ihre Lady Milford war einst ein Muster vornehmer Auffassung und Darstellung. Nachdem sie das Fach der Altersrollen mit in ihr Bereich gezogen hat, um die jugendlicheren fallen zu lassen, ist schwer zu sagen, worin sie die größeren Erfolge erzielt hat. Ihre

Art nähert sich, zum Unterschied von Kl. Ziegler und Frau Wolter, am meisten einer individualisierenden Kunst; sie hat mit beiden die große Schule des Sprechens gemein und dürfte vor Vielen durch ihr außerordentliches Talent des Stilwechsels ausgezeichnet sein. Sie vermag ebenso „griechisch" zu erscheinen wie sie jedes moderne Kostüm charakteristisch nachzuahmen vermag. Als jüngere Vertreterin des Faches schließt sich ihr noch Franziska Ellmenreich an, damit dürfte aber die Reihe der wirklich hervorragenden Künstlerinnen des Heroinenstils erschöpft sein. Eine der besten Darstellerinnen alter ehrwürdiger Greisinnen ist Frau Bayer, dieselbe Bayer-Bürk, die einst in Wien Grillparzers „Hero" schuf und in den Theaterberichten der vierziger und fünfziger Jahre des Jahrhunderts als eine der ersten Liebhaberinnen Deutschlands erscheint. Jetzt steht man in dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts und bewundert in der geradezu monumentalen Sprechweise dieser Greisin eine Kunst der Wortformung früherer Zeit, welche immer schwächer wird, jemehr man geschlechterweise zu den Jüngeren kommt. Denn der Durchschnitt unserer Schauspieler spricht sehr unzulänglich; falschverstandener „Realismus", ungenügende Ausbildung der Stimmmittel sind die Hauptursachen. Die Künstler, welche im Vorstehenden als gute Sprecher genannt sind, bilden die Ausnahme einer Aristokratie. —

Zwei hervorragende jüngere Künstlerinnen dürfen nicht ungenannt bleiben, wenn man nach wirklich genialen Naturen unter den schauspielenden Frauen Deutschlands blickt. Das sind Klara Salbach in Dresden und Agnes Sorma in Berlin. Wer die letztere auch nur als Marianne in Wilbrandts „Unterstaatssekretär", welche sie am „Deutschen Theater" spielte, gesehen hätte, müßte entzückt sein von diesem feinsinnigen Realismus einer zarten Individualisierungsgabe. Dieselben Eigenschaften bewundert man an Klara Salbach, welche als Darstellerin Schiller'scher Frauengestalten, Amalia, Leonore, Luise, Elisabeth, Thekla, Maria Stuart, Beatrice und neuerdings auch „Jungfrau von Orleans" einzig dastehen dürfte. Sie hat die Aufgabe gelöst, Schiller'sche Frauen mit einer Individualisierungsgabe zu spielen, als wären sie von einem Goethe gezeichnet; sie findet mit soviel zartem psychologischen Sinne diejenigen Züge der Schiller'schen Frauen auf, welche lebendige Frauencharakteristik enthalten, sie ist so entfernt von einer rhetorischen Auffassung und weiß so sehr den Poeten Schiller zu verstehen, daß

diese ihre Rollen auch eine wirkliche Neueroberung Schillers für die Poesie bedeuten. Diese Künstlerin steht übrigens wie Viele der Jüngeren außerhalb der früheren Tradition; auch manche Vorzüge dieser Überlieferung mangeln ihr wohl hinsichtlich der Technik der Aussprache; um so größer ist der Reiz, den sie ausübt, weil man fühlt, hier ist naives, selbständiges Schaffen, das auf seine Weise zu einem edlen Ziele der Vollendung gelangt. Künstlerinnen wie Agnes Sorma, Klara Salbach und die geistreiche Klara Heese in München, sind gemeint, wenn vorher davon gesprochen ward, daß ein edler psychologischer Realismus im Goetheschen Sinne unsere Frauen kennzeichne. Das Auffinden feiner Seelenzüge und lebenswahrer Gemütsstimmungen, vertrauter und seelenverräterischer Herzensausdrücke ist das Merkmal dieses Realismus, der sich so sehr von einem literarischen Realismus unterscheidet, welcher heutzutage das Äußere, Körperliche und Gegenständliche der Menschen und Erscheinungen sucht. Dieselben Beobachtungen gelten auch für die Hauptvertreterinnen des Faches der sogenannten Naiven, sie gelten vielleicht in erhöhtem Maße. Jedermann kennt den Namen Hedwig Raabes, welche diese Spezialität seit mehreren Jahrzehnten zur zartesten Kunst ausgebildet hat. Weniger bekannt, aber ebenbürtig in Vielem ist ihr Marie Ramlo (Frau Conrad-Ramlo) in München, eine Künstlerin im Sinne jenes Rembrandt'schen Realstils, den man auch an Karl Häusser rühmte. Ihren naiven Gestalten haftet etwas von der reichen Lebensfülle und Frische an, die wir an den Saskiabildnissen des niederländischen Meisters bewundern. — Auch für die Schauspielkunst gilt, was in jeder Kunst Gesetz ist: man kann immer nur gewisse Seiten des Lebens und der Dinge sehen, beobachten und zur Darstellung erheben. Das wirkliche Leben und die Wahrheit der Erscheinung sucht jeder; aber wer die Wahrheit der Leidenschaft sucht und diese darstellt, kann nicht gleichzeitig die Wahrheiten der individuellen Angewohnheiten, Spezialitäten und Eigenheiten der begrenzten Person geben. Er kann sie nur andeuten. Wer hingegen sein Augenmerk auf die Portraitierung eines bestimmten Individuums richtet, kann nicht zugleich das Charakteristische dämonischer Intriguensucht, Bosheit oder Gemeinheit schildern, denn so wie er lebenswahre Züge der letzteren Art besonders betont, treten die Charakteristiken, einer anderen Seite menschlichen Thuns zurück. Nicht nur, weil es schwer ist, Vielerlei auf einmal zu thun. Der Hauptgrund ist, daß

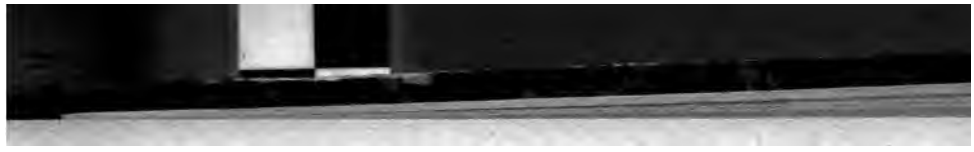
der Beschauer und Zuschauer, wenn er eine Richtung menschlicher Erscheinung angegeben sieht, in dieser bestimmten Richtung weiter genießen und beobachten will. So ist die Kunst immer nur ein Schein des Lebens und die Form, in welcher eine bestimmte Richtung des Sehens und Darstellens sich ausbildet, nennt man ihren Stil. Das wirkliche Leben ist wohl ein Körper aller Eigenschaften der Dinge und Menschen, die Kunst, und nicht zum wenigsten die Schauspielkunst, aber ist nur eine Flächenprojektion dieses Körpers. Je nach dem Gesichtspunkt, unter dem die Projektion gewählt wird, erscheint sie anders, wie unser Schatten sehr verschiedene Formen zeigt, nach dem jeweiligen Stande der Sonne. Der Satz gilt auch für die Schauspielkunst und erklärt, warum wir notgedrungen immer verschiedene Stilarten in dieser Kunst nebeneinander sehen werden. —

Es ist die schwierige und immer erneute Aufgabe deutscher Regisseure, nach Kräften das Spiel ihrer Künstler unter solchen gemeinsamen Projektionspunkten zu leiten. Das größte Übel der gegenwärtigen Kunst, auch des Schauspiels, wie aller Kunst in Deutschland, ist Mangel der Einsicht in Wesen und Notwendigkeit des Stils und damit auch das heillose Durcheinanderspielen von Künstlern der verschiedensten Stilrichtungen in einem Stücke. Ganz wird dieser Übelstand ja nie zu vermeiden sein; solange es eine Schauspielkunst giebt, hat er bestanden; aber zur Zeit ist an der Mehrzahl unserer Bühnen die Wahllosigkeit des Durcheinanders groß und gänzlich unausgeglichen. Die Schule der „Meininger", die zwar hierauf, aber auch auf ganz andere Dinge achtete, hat darin ebensowenig Abhülfe gebracht wie andere. Es sind nur einzelne Bühnen, gelegentliche Aufführungen eines Dichters wie Ibsen, der die Schauspieler mit seinen Augen zu sehen zwingt, in welchen ein reinlicher, bestimmter Stil von allen Künstlern gleichmäßig erreicht wird. Eine solche Vorstellung war vor einigen Jahren die Aufführung der „Wildente" durch die Gesellschaft des Direktors Lautenburg in Berlin.

Man hat gesehen, daß der Reichtum von schauspielerischen Talenten zur Zeit in Deutschland ein sehr großer ist. Die Lust am Theater ist im Publikum nicht minder groß. Eine Fülle guter, solider, in ihrem Fache zum Teil genialer Darsteller finden sich außer den Genannten an den meisten besseren Theatern. Hier wurden nur die „stars" genannt,

an welchen gewisse typische Beobachtungen zu machen sind. Die Schauspieler pflegen sehr viel von einander zu lernen, ja, man beobachtet, daß sie mancherlei Reisen unternehmen, hervorragende Kollegen in einer Rolle ansehen und dann daheim eine getreue Kopie des Gesehenen geben. So lassen sich in der That Typen aufstellen und eine Reihe solcher Künstler, denen von Anderen eifrig nachgeahmt wird, sind im Laufe dieser Erörterungen genannt worden.

Man darf mit dem Satze schließen, daß der Ausblick auf die Zukunft im Ganzen ein hoffnungsvoller für deutsche Schauspielkunst ist. An Talent und Können ist kein Mangel; was wir brauchen, sind lediglich klargebildete Dramaturgen und Regisseure, Männer von entsprechender poetischer Bildung und bewußtem Verständnis des Wesens der Kunst und des Stils. Sie werden vor Allem darauf zu achten haben, daß Sprache und Geberde rein deutsch seien und nicht in allerhand Provinzialismus verfallen, insbesondere in die jüdische Geberdensprache. Dies Wort soll Niemand zu Liebe und zu Leide gesagt sein. Es ist nicht „antisemitisch". — Schon J. J. Engel hat in seinen „Ideen zu einer Mimik", die 1785 erschienen, den „großen Unterschied" zwischen der rhetorischen Geberdensprache des „Talmudisten" des Hebräers, und der mitteleuropäischen klar beobachtet. Es ist heutzutage der Ausdruck einer Beobachtung, die am meisten für Berlin gilt. Der grundverschiedene Körperbau der Rassen ist die Haupturſache der Erscheinung, welche jedes malerisch und künstlerisch sehende Auge bemerkt. Dennoch kann der jüdische Schauspieler bei einigem Fleiße sehr viel thun, um gewisse Eigentümlichkeiten der Geberde und Sprache abzulegen und sich einen Stil zu schaffen, der mit der mimischen Symbolik nordischer Künstler harmoniert. — Beklagenswert ist die allgemeine Erscheinung, daß das Theater so sehr zur Geschäftssache geworden ist und selbst die hervorragenden Schauspieler um des lieben Geldverdienens willen sich oft in die mittelmäßigsten Gesellschaften stellen, wo dann gerade das Beste ihrer Kunst verloren geht. Denn ein wirklich guter Schauspieler spielt erst ganz gut, wenn er einen ebenbürtigen Mitspieler hat. In Berlin ist die Vornehmheit der künstlerischen Überlieferung, gerade infolge des außerordentlich lebendigen Geschäfts, sehr in Nachteil gekommen; den vornehmeren Kunstbetrieb als solchen mit gewissen sehr wesentlichen Vorzügen muß man in Dresden, Wien, München suchen. Die deutschen



Stadttheater, welche in früheren Jahrzehnten, wie etwa Leipzig unter Haase und Laube, eine wirkliche Kunstüberlieferung pflegten, sind aus verwandten Ursachen fast alle zur traurigsten Mittelmäßigkeit herabgesunken. Gelegentliche Ausnahmen machen vielleicht nur Städte wie Frankfurt a/M. und Breslau. Meist verschlingt die Oper viel zu viel von den Einnahmen und der ganze Betrieb ist viel zu geschäftsmäßig, als daß die vornehmere Kunst der Menschendarstellung, welche der Schauspieler pflegt, eine entsprechende Stätte fände.

Anhang.

Letzte Erinnerungen*)

von

Heinrich Laube.

Ich bin mit meinen Erinnerungen ungefähr bis zum Jahre 1850 gekommen, in welchem Jahre meine Direktion des Burgtheaters begann. Über diese und über die folgenden an Stadttheatern habe ich drei dramaturgische Bücher geschrieben — „Das Burgtheater", „Das Norddeutsche Theater", „Das Wiener Stadttheater" —, und das wäre wohl genug des Theaters! Dennoch komme ich nicht davon los, wenn ich von meinem Leben weiter erzählen will; ich wohnte eben doch nahezu dreißig Jahre in Theaterhäusern.

Was meine erste Zeit in Wien betrifft, so bemerkte ich auch zunächst gar nichts anderes als meine Direktionsaufgabe. Ich sah gar nicht, was um mich her vorging im Staate Österreich, der sich fortwährend verpuppte und entpuppte, so daß er dreißig Jahre später sogar seine deutsche Muttersprache verlernt hatte. Zunächst war das Burgtheater doch noch ein deutsches Theater, und die Regierung und Wiederbelebung desselben nahm meine Aufmerksamkeit in Anspruch. Denn ich bemerkte bald, nachdem ich das Amt angetreten hatte, daß ich in ein kaum entwirrbares Netz geraten war. Die oberste Regierung in Gestalt eines Chefs, der ein polnischer Kavalier war, die Regie alter Herren, die am liebsten alleinige Herren sein wollten, und unter ihnen ein wütender Löwe, der durchaus jung sein wollte, dann die Schauspieler, die Presse, das Publikum — alles das fiel mir auf die Schultern, und ich selbst war unmündig, ich mußte erst lernen, lernen, lernen.

*) Erinnerungen veröffentlichte Heinrich Laube zunächst im 1. und 16. Bande seiner „Gesammelten Schriften". Da man dieselben nicht ausführlich genug fand und vielfach um nähere Mitteilungen über sein reiches Leben ersuchte, begann Laube in der „Neuen Freien Presse" die Veröffentlichung eines Ergänzungsbandes zu den „Erinnerungen". Hieran reihen sich einige Kapitel, welche im Nachlaß als letzte Arbeit von des Verfassers Schreibtisch bezeichnet sind. Laubes Stiefsohn, Herr Professor Albert Hänel, gestattete den Abdruck der Handschrift. Wir geben die erste, wesentlich theatergeschichtliche Hälfte; der Rest betrifft vorwiegend politische Verhältnisse.

In der That, ich war Direktor geworden, ich wußte kaum wie. Mein Verlangen war es gar nicht gewesen, und meine Frau sagte auch ganz richtig: Ja, wie soll denn das werden? Du kannst vielleicht Deine eigenen Stücke in Szene setzen, weil Du sie eben geschrieben hast, aber wie wird es denn mit fremden Stücken gehn?

Charakteristisch dabei war, daß wir immer nur vom Inszenesetzen sprachen, als ob dies Eins und Alles wäre, während sich zahlreiche Direktoren gerade darum nicht kümmerten, und als ob die Regierung eines solch unruhigen Menschenhaufens, wie ein Theater enthält, eine Nebensache wäre.

Und doch hatten wir Recht. Das Inszeniren ist die Grundlage von Wohl und Wehe einer Theaterdirektion. Es knüpft sich Alles daran. Man braucht gute Stücke, man braucht gute Schauspieler, wenn man sorgfältig in Szene setzen will, und hat man Beides, so hat man auch das Publikum. Hat man sie aber nicht, so müssen alle Anstrengungen darauf gerichtet werden, sie zu gewinnen.

Das war also mein erster Gesichtspunkt. Ihn meinem Chef darzulegen war meine erste Aufgabe. Denn ohne ihn vermochte ich nichts. Ich hatte mir zwar das Recht ausbedungen, auf ein Jahr Schauspieler engagieren zu dürfen, ohne Einspruch der obersten Direktion. Aber das war ein zweischneidiges Recht. Der also Engagierte wurde mißtrauisch angesehen und wurde durch üble Nachrede bald entwertet, ich selbst aber verlor das Zutrauen in meinen Geschmack, wenn der von mir allein Engagierte kein Glück machte. Ich mußte also immer darauf bedacht sein, meinen Chef für jedes neue Engagement zu gewinnen, auch da wo gar keine andere Gewähr vorhanden war, als der Instinkt meines Geschmacks.

Und wie schwer war dieser Chef zu behandeln, zu ertragen! Wenn man mir — falls ich jung genug wäre — jetzt noch einmal die reichst dotierte Direktion eines Theaters antrüge unter diesem Oberdirektor, nicht um die Welt übernähme ich sie, so abschreckend stehn die funfzehn Jahre unter ihm vor meinem Gedächtnisse.

Einer Eigenschaft dieses Chefs verdanke ich aber doch die Möglichkeit eines wirksamen Regiments. Diese Eigenschaft war: er ließ keinen Schauspieler mit Klagen an sich heran, und er nahm die Klatschberichte seines Hofrates immer mißtrauisch auf. Dies war für mich

von entscheidender Wichtigkeit, denn ich hatte mit alten verdienten Schauspielern zu thun, die auf der Szene durchaus jung bleiben wollten und keinen Raum gaben für neue Talente.

Die oberste Direktion lag in den Händen des Oberstkämmerers, und Oberstkämmerer war seit der Thronbesteigung des Kaisers Franz Josef der Graf Karl Lanckoronski. Er war es geworden durch den Bruder seiner Frau, den Minister Graf Stadion, welcher bald darauf an geistiger Schwäche erkrankte und ausschied. Diese Schwester Stadions, die Gräfin Lanckoronska, war eine merkwürdige Figur. Nicht groß und nicht schön und gar nicht gräflich angethan, sondern in unscheinbarstem Anzuge machte sie mir Anfangs den Eindruck, als gehörte sie gar nicht in ein vornehmes Haus. Allmälig aber entdeckte ich, daß sie die vornehmste Person war in ihrer sichern Einfachheit mit einem kleinen Beisatze von Humor und mit einer unerschütterlichen Verständigkeit wie Natürlichkeit.

Uns nordischen Protestanten fiel es auf, daß sie täglich in die Kirche ging. Wir gehen dahin nur Sonntags, wenn wir leidlich fromm sind. Als sie ihren Gatten durch den Tod verloren, zog sie sich ganz — wenn auch nicht als Nonne — in ein Kloster zurück. So was kannten wir nur aus Romanen, und es gab uns zu denken, weil wir sie als eine ganz tüchtige Frau kennen gelernt hatten.

Graf Lanckoronski selbst, eine hohe, vierschrötige Gestalt, gehörte zu den Polen, welche streng zum Kaiserhause hielten. Solche Magnaten nannte man in Ungarn Aulici, das heißt dem Hofe zugethan, und ein solcher Aulicus ganz und gar war Graf Lanckoronski. Weit hinten in Galizien hatte er als großer Grundbesitzer Gestüte von Pferden gepflegt und edle Rosse gezüchtet, jetzt aber hatte er die Rückkehr aufs Land gänzlich aufgegeben, um sein Amt unabläßig zu verwalten. Mit Eifer that er dies und oft mit Zorn. Was garnicht österreichisch ist: er war rasch geneigt, streng zu strafen, wenn seinen Anordnungen nur im Geringsten Folge versagt wurde. Als Dawison sich ungezogen gegen die Direktion betragen, gab er dem Theaterfeldwebel die Ordre, diesen Schauspieler nie wieder das Burgtheater betreten zu lassen. Ich stand neben ihm, als gemeldet wurde, der Sänger Hölzl habe in „Templer und Jüdin" eine kirchliche Formel, welche ihm verboten war, vorgetragen. „Auf der Stelle entlassen!" schrie er, und es ist auch dabei verblieben, kein Bittgesuch verfing bei ihm.

Namentlich alles, was kirchliche Vorschriften auf der Bühne berührte, war ihm hochwichtig. Als Josef Wagner einmal in der Rolle des Mortimer die ächten Worte Schillers gesagt „ich hab' es auf die Hostie geschworen" statt „ich hab's auf's Allerheiligste geschworen", wie man Schiller korrigiert hatte, da war er ebenfalls nahe daran, meinen tragischen Liebhaber dem Hölzl nachzuschicken.

An diesen Josef Wagner knüpfte sich auch ein ästhetischer Zwiespalt mit meinem Chef. Er war wie die meisten Polen in französischer Bildung aufgewachsen, und das tragische Maß Racines war ihm heilig.

Für deutsche Tragik, welche den Grund des Menschen aufwühlt, hatte er kein Verständnis, sie galt ihm einfach für rohe Übertreibung. Nun war aber und ist Josef Wagner derjenige Schauspieler, welcher die tiefste Tragik auszudrücken vermochte, und das war ihm vor Kurzem als Don Cäsar in der Braut von Messina für mich herzerschütternd gelungen. — Da schüttete am nächsten Morgen mein Chef die ganze Schale seines Tadels aus über solche Rohheit, und forderte von mir, daß ich solche Übertreibung verhinderte. Sie schicke sich absolut nicht für ein Hoftheater.

Diese tragische Kraft war das Beste, was ich dem Burgtheater gebracht, denn die eigentliche Tragödie war seit Jahrzehnten in diesem Hoftheater ausgestorben. Und das sollte ich für die Zukunft verhindern; man wollte durchaus nicht erschüttert, sondern nur unterhalten werden.

Mein Chef hatte auch die Zensur der neuen Stücke. Ihm mußten sie eingereicht werden, er las sie mit seiner Frau und entschied über die Zulässigkeit derselben. Am liebsten hätte er blutwenig oder garnichts zugelassen, denn seine politische wie religiöse Richtung war ungefähr die eines französischen Legitimisten; die liberale Wendung, welche das Jahr 48 nach Oesterreich gebracht, war ihm ein Gräuel. Daß ihn ein verhältnismäßig liberaler Minister, sein Schwager Stadion, ins Amt gebracht, das war stets eine Verlegenheit für ihn, wenn zufällig der Name Stadion genannt und von einem Unkundigen gepriesen wurde. Widersprechen durfte er doch nicht, er litt also.

Wie sich die Zensur eines französischen Legitimisten der Vorzeit zu einem heutigen Theater verhielt, welches ja doch einigermaßen modern sein sollte und wollte, das kann man ermessen. Mir schien manchmal und ich seufzte verzweiflungsvoll: Nun ist aber gar kein Stück mehr

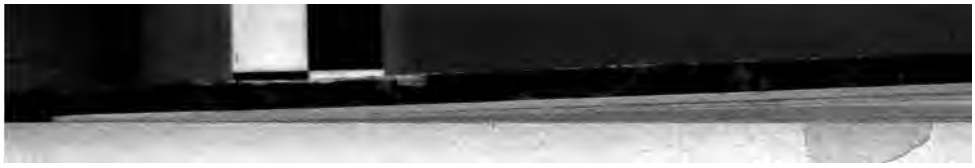
möglich! Denn er begnügte sich nicht mit dem Verbote neuer Stücke, er verachtete auch jeden klassischen Ruf, und war namentlich ein Feind Shakespeares, den ich im Repertoire pflegen wollte.

Ich hatte eingeführt, die Geburtstage großer Dichter dadurch zu feiern, daß ich an solchen Tagen ein Stück des Geburtstagsdichters aufführte. Das mißbilligte er schon an sich, und ein Shakespearesches Stück an einem Geburtstage Shakespeares verbot er geradezu.

So was gehörte zu meinen Herrlichkeiten. In meinem Kontrakte stand deutlich, daß die Bildung des Repertoires meine Sache wäre, er strich aber kurzweg aus, was ich ins Repertoire gesetzt hatte. Es gab gar keine Grenze für sein bon plaisir. Bei Gelegenheit dieses Shakespeare-Geburtstages erhob ich Widerspruch, und es kam zu einer heftigen Szene, aber ich blieb machtlos, und es wurde klar, daß mein Kontrakt garnichts bedeutete, sondern daß ich rücksichtsloser Selbstherrlichkeit preisgegeben war.

Gehen wir von dannen! rief ich wieder einmal, und die friedfertige Gattin sagte wiederum: noch nicht.

Dabei galt ich für einen Günstling meines Chefs. Das übrige Amtspersonal fand, daß er viel artiger mit mir verkehrte als mit ihnen. Das hatte zwei Gründe. Zuerst meine Kenntnis der französischen Geschichte und besonders der Memoirenlitteratur, in welcher er ganz zu Hause war. Zweitens das Gedeihen des Burgtheaters. Er hatte mich berufen und schrieb sich deshalb einen Teil des Gedeihens unter seine Verdienste. In Folge dessen gab es auch idyllische Episoden in unserm gegenseitigen Verkehr. Wenn er krank war — er litt wie ein vornehmer Mann an der Gicht — und deshalb die zu lesenden neuen Stücke nicht bewältigen konnte, da lud er mich ein, den Abend bei ihm zuzubringen und Stücke vorzulesen. Seine Frau, die behagliche Wirtin, schnitt dann zum Thee große Schnitten vom Hausbrode, und bestrich sie dick mit Butter, an den Landaufenthalt im hinteren Galizien erinnernd, wo sie das gelernt hatte. Das war ja ganz hübsch, aber das Vorlesen selbst hatte gewöhnlich ganz falsche Folgen, weil er wie sie einen ganz andern Geschmack hatten als ich. Eines Abends machte ich volles Glück mit einer Sophonisbe von Hersch, und den folgenden Abend erlitt ich ein vollständiges Fiasko mit einem französischen Lustspiel, welches ich selbst übersetzt hatte. Lustspiel vorlesen ist freilich immer ein mißlich Unter-



nehmen. Hier war ich kaum im zweiten Akte, da legte er seine große Hand auf mein Manuskript und rief: Solch Zeug ist ja unmöglich fürs Burgtheater!

Dies Lustspiel waren „die Biedermänner". Ich mußte sie zurücklegen, bis er die anderthalb Akte vergessen hatte und ich sie getrost mit der Bemerkung einreichen konnte: sie hätten starker Änderungen bedurft. Sophonisbe wurde sofort aufgeführt und fiel durch, die Biedermänner aber sind heute nach ungefähr dreißig Jahren noch fröhlich lebendes Repertoirstück.

Solche Erfahrungen, die öfters vorkamen, störten weder den Grafen noch die Gräfin in ihrer ästhetischen Zuversicht, oder doch die freiere Gräfin nur insoweit, daß sie darüber lachte.

Trotzdem hatte mein jeweiliger Verkehr mit Graf und Gräfin gar oft etwas Erhebendes für mich. Die guten Traditionen des Adels, Wert, Würde, Stolz, erhöhte Gesinnung betreffend waren bei diesem Ehepaar vorhanden, und in streitigen Fällen immer rege, besonders bei der Gräfin. Auch bei ihm; aber bei ihm wurden sie beeinträchtigt durch seine polnische Herkunft. Die Polen sind eine Nation von lauter Herren. Bürger und Bauern fehlen, die letzteren scheinen als Urbewohner vorgefunden und nur zum Dienen bestimmt zu sein. Deshalb hat es an Ausgleich mit Nebenmenschen gefehlt, und die schönen Ritter — denn sie sind ein schöner Menschenschlag — sind frech herrisch geworden. Das macht sie schwer genießbar in der Gesellschaft, und das hat wohl auch immer ihr Staatsleben zerstört. Wo Jeder Herr sein will, da gedeiht nur Zank und Streit.

Von diesem herrischen polnischen Wesen war auch Graf Lanckoronski stark beteiligt, und dadurch wurde der Umgang mit ihm so beschwerlich.

Im Burgtheater war die erste Loge rechts im ersten Stock, die nächste an der Bühne, die Loge des obersten Theaterchefs. Da saß der Graf mit einem riesigen Operngucker bewaffnet und revidierte den Zuschauerraum. Hinter ihm unsichtbar die Gräfin in bescheidener Nichttoilette. Gegenüber in der ersten Loge links saß sein Vorgänger im Amte Graf Moritz Dietrichstein. Neben ihm, auch in bescheidenem Kleide seine Frau. Zuweilen unterhielt ich mich damit, während der Vorstellung beide Logen zu besuchen, um ein Urteil zu hören über die

Darstellung. Das war dann immer ganz entgegengesetzt. Mein Chef hatte immer zu tadeln, und seine Frau milderte immer den Tadel, Graf Dietrichstein hatte immer zu loben, und seine Frau hatte immer das Lob einzuschränken.

Graf Moritz Dietrichstein war das Ideal eines Theaterfreundes, er interessierte sich wohlwollend für Alles. Beide Chefs hatten nur Eins gemeinschaftlich, große Nasen. Die des Grafen Dietrichstein war die gebieterisch größte, und so erfuhren die Schauspieler seit Jahrzehnten jeden Abend, wenn sie durchs Guckloch des Vorhangs gelugt und verkündet hatten: „Die Nase ist da" — daß der Chef zuschaute. Abgesehen von der Nase hatten diese beiden Chefs, der vergangene und der herrschende, nicht die geringste Ähnlichkeit mit einander. Aber mit allem Eifer und aller Liebe war es dem Grafen Dietrichstein doch nicht gelungen, das Burgtheater emporzuheben. Er war wohl grundsätzlich darauf bedacht, klassische Stücke im Repertoire zu behalten, aber sie kamen durchschnittlich erst an die Reihe, wenn die Kasse erschreckend leer blieb. Sie machten Einnahmen. Er aber war nur behaglich zu Hause im Repertoire vom Anfange unseres Jahrhunderts, er war altmodisch. Iffland, Kotzebue und viel Geringere befriedigten ihn, und gewisse Jambentragödien mittelmäßiger Poeten fanden als was Höheres offene Arme bei ihm, offener als dem Repertoire dienlich war.

Dabei hatte er doch großen Respekt vor Litteratur, aber seine kritische Fähigkeit war zu genügsam. Er nahm gut Gereimtes für Gutes.

Von einer Gemsenjagd in den Alpen zurückkehrend, war ich in den vierziger Jahren einmal mehrere Wochen in Wien, und hielt es da für meine Schuldigkeit, ihm meine Aufwartung zu machen, weil er ein Stück von mir hatte aufführen lassen, mein erstes, Monaldeschi.

Er war nicht zu Hause. Als ich wieder fortgehen wollte, winkte mir der Diener und zeigte auf einen eben eintretenden alten Herrn in schlichter Kleidung, der verdrießlich vor sich hinblickte, und mich nicht sah, oder nicht sehen wollte. Er trug unter dem Arme ein großes Packet, das enthielt, wie ich später erfuhr, Kostümstoffe, die er eben zuweilen selbst einkaufte für sein Theater, und die er jetzt seiner gestrengen Frau zeigen wollte. Ich machte mein Kompliment, wurde aber kurz abgefertigt, während er das Packet auf den Tisch legte und öffnete. Betroffen schickte ich mich an, von dannen zu gehen, und ent-

schuldigte meinen Besuch mit dem Monaldeschi. Was? Monaldeschi? Sie sind doch nicht? — und nun verwandelte sich die Herbigkeit des mageren Männchens in die wärmste Liebenswürdigkeit. Ein dramatischer Dichter, dessen Stück im Burgtheater gefallen hatte, ah, das erregte seinen ganzen Respekt für Litteratur. Er überschüttete mich von da an mit jeglichem Entgegenkommen, und fragte mich von da an immer wieder, wie mir dieses Stück oder jener Schauspieler gefallen hätte. Es war eben wie gewöhnlich tiefe Leere in der Kasse. Das Burgtheater war niemals schwach besucht, sogar die ersten Reihen der Parquetbänke ließ man abonnieren, weil man sonst das Parquet nicht füllen konnte, und man hatte eben die „Braut von Messina" hervorgesucht, um eine gute Einnahme zu erlangen. Denn das war nur erreichbar mit klassischen Stücken, das leichtere Repertoire war altmodisch und reizlos.

Da lud er mich denn zur Probe ein, damit ich über die Einführung und Behandlung des Chors meine Ansicht mitteilen könnte. Er traute mir viel mehr zu, als ich verdiente, und ließ mir auch den Monaldeschi aufführen. Was mir da mit Löwe, welcher den Monaldeschi sehr gut spielte, begegnete, das hab' ich wohl schon anderswo erzählt. Es war die frappanteste Dreistigkeit eines Schauspielers gegen die ihm übertragene Dichtung, welche mir je vorgekommen. Ich saß in der ersten Parquetbank als Zuhörer, und er spielte mir gleichsam höhnisch die letzten Szenen nicht nur anders vor als ich vorgeschrieben, nein, geradezu entgegengesetzt. Ich hatte vorgeschrieben, daß sich Todesfurcht des Abenteurers bemächtigen sollte, er aber verlachte alle Drohung und betrug sich wie ein übermütiger Held. So kann der dichtende Dramatiker dem verwegenen Schauspieler preisgegeben sein.

Als ich dies dem Grafen Dietrichstein erzählte, da lächelte er unklar und sagte: Ja, der Löwe ist ein starkes Talent.

Auch über ein neues Engagement, welches man ihm zumutete, wollte der Graf meine Meinung hören. Zu seinem Erstaunen sprach man davon, daß ein Komiker vom Theater an der Wien doch wohl engagiert werden sollte, da dies Fach in der Burg unzureichend besetzt wäre. „Denken Sie! von der Vorstadt!" — Wie heißt er? — „Beckmann." — Ah, den kenn' ich, der ist mein Landsmann, und ist ein prächtiges Talent. Und ist nicht Fichtner, Lukas u. s. w. auch von der

Vorstadt ins Burgtheater gekommen? — „Ja, aber ein Komiker von draußen! An welchen Ton ist der gewöhnt!“ — Getrost, Exzellenz! Er ist ja kein Lokalkomiker, und er ist witzig, ist erfinderisch; ich kenn' ihn aus Berlin.

Nachdenklich schwieg die Exzellenz, und nachdem sie noch eine Zeit lang nachgedacht, engagierte sie den Beckmann.

Erst 1848, während der revolutionären Maitage sah ich den Grafen wieder. Er war zerschmettert von diesen Stürmen, aber bei aller Not doch ausschließlich darauf bedacht, daß die Burgschauspieler ihre Gage erhielten, wofür die erbärmlich gewordenen Einnahmen nicht zureichten. Er gab der ebenfalls bedrängten Hofkasse keine Ruhe, bis ihm das fehlende Geld eingehändigt wurde, und er selbst brachte es eigenhändig dem Kassierer des Burgtheaters.

Ich war um diese Zeit nach Wien gekommen, um bei der Inszenesetzung meiner Karlsschüler behülflich zu sein. Man überließ mir diese Inszenesetzung ganz, und die ihm vertrauten Schauspieler, namentlich Frau Haizinger und Fräulein Louise Neumann erzählten ihm, wie es dabei zuginge. Er hörte aufmerksam zu, und Tags darauf besuchte er diese Damen, wie er öfters zu thun pflegte. Graf Lanckoronski hätte die Hände überm Kopf zusammengeschlagen, wenn ihm sowas zugemutet worden wäre. Und wahrscheinlich ist bei diesen Besuchen meine Direktion entstanden durch Zureden dieser Damen. Sie trat zwar erst zwei Jahre später in die Wirklichkeit, als er nicht mehr Chef war, aber von ihm rührte doch der Vorschlag her, welcher später in den Akten vorgefunden wurde, und welcher Anno 48 nicht durchzuführen war, weil der Graf den Gehalt für mich von der Hofkasse forderte, und diese in so wilder Zeit nicht eine neue Geldforderung übernehmen wollte.

Während ich dann von 1850 an das Burgtheater in ganz andrer Art führte, als er für möglich oder ratsam hielt, entzog er doch weder dem Institute noch mir sein Wohlwollen, sondern freute sich, wenn was gelang, unbekümmert darum, daß der Ruhm davon seinem Nachfolger in den Schoß fiel. Er besaß ein keusches Kunstinteresse. Mich aber plagte er nur mit der Forderung: ich sollte eine Geschichte des Burgtheaters schreiben. Dazu lieferte er mir das Material, welches er angesammelt. Und doch konnte ich das nicht. Erstens war das Material gerade so gehaltlos wie das Repertoire seiner Weißenthurnschen Schau-

spiele, das heißt: es bestand aus oberflächlichen Journalartikeln, und zweitens konnte ich diese Geschichte des Burgtheaters nur in einem Sinne schreiben, der über seine Direktionsthätigkeit den Stab brach. Ich hab' also gewartet, und bin erst an das Buch gegangen, als der alte, hochbejahrte Herr gestorben war.

2.

Wie war ich so fremd in dem inneren Getriebe des Hof- und Beamtenlebens! Der Hofrat meiner Behörde fragte mich eines Tages — ich war etwa sechs Wochen alt in meinem Dienste: „Was hat denn der Kaiser damals zu Ihnen gesagt?" — Der Kaiser? — „Nun ja, bei der Audienz?" — Was für eine Audienz? — „Als Sie ihm gedankt haben für Ihre Anstellung." — Ich habe nicht gedankt. — „Ah!" — Ist das Sitte? — „Pflicht ist es."

So meldete ich mich denn verspätet, und wurde von dem blutjungen Kaiser in Schönbrunn freundlich empfangen. Wahrscheinlich durch seine Mutter, die Frau Erzherzogin Sophie, unterrichtet, fragte er ganz sachgemäß nach einigen Theaterpunkten, und versicherte dabei sehr anmutig, daß er gern ins Burgtheater ginge und oft kommen würde.

Er hat auch Wort gehalten: in den ersten fünfziger Jahren war er fleißig bei uns und lachte in den Lustspielen ausgiebig. Namentlich über Beckmann zuweilen so, daß er sich das Taschentuch in den Mund stopfte, um den Lärm des Gelächters zu dämpfen. Das wurde auf der Bühne höchlichst gewürdigt. Wer gut lacht, hieß es, ist ein gesunder Mann. Das Bühnenvölkchen blickt so gern nach oben, um so mehr jetzt, da der Herrscher so jung war. Aus dem Kriege in Ungarn erzählte man Heldenthaten von ihm. Eine besonders: wie der junge Kaiser über die brennenden Balken einer Brücke unter heftigem Schießen der Gegner geschritten wäre mit hoch geschwungenem Degen.

Und daß man oben so viel Interesse zeigte am Schauspiele, das erfreute über die Maßen, denn ehrgeizig ist das Theatervölkchen im höchsten Grade, und hoch gestellte Zuschauer schmeicheln ihm am stärksten. Sehen Sie, sehen Sie doch — flüsterte mir eine Dame während der Probe zu — schauen Sie nur rückwärts! Die ganze kaiserliche Loge ist voll von Erzherzögen, die unsrer Probe beiwohnen wollen!

Es war wirklich so. Die Erzherzöge Max Ferdinand und Karl Ludwig schauten und hörten uns zu. Sie waren eben auch jung und

neugierig. Dazu kam der Ruf militärischer Strenge, welche der neue Direktor eingeführt, und welche nach einer so auflösenden Revolution höchst willkommen war. Das galt nicht nur für schätzenswert, sondern auch für besonders interessant gegenüber von beweglichen Schauspielern.

In Wahrheit beruhte dieser Ruf auf Übertreibung. Ich drang nur hartnäckig auf Ordnung, und meine Ordnung war damals allerdings strenger als sie heute ist. Kaum daß es den Burgschauspielern gestattet wurde, in entlegener Vorstadt zu wohnen, denn für den Notfall einer Abänderung des angekündigten Stücks mußte man ja leicht ihrer habhaft werden können, und von den Urlauben jetziger Zeit war garnicht die Rede. Grundsätzlich gab es außer dem Monate Juli gar keinen Urlaub, und wenn einmal eine hochnotpeinliche Ursache eintrat, dann mußten alle Instanzen des Theaterregimes zustimmen.

Dadurch wurde erreicht, daß man die Schauspieler immer vollzählig beisammen, und Repertoire wie Ensemble ganz in den Händen hatte. So wurde es möglich, die klassischen Stücke immer in Bereitschaft zu halten, und neben ihnen jede Woche irgend eine neue Vorstellung zu bringen. Unter neuen Vorstellungen verstand ich nicht nur neue Stücke, sondern auch Neuszenirungen älterer, mit Unrecht vergessener Dramen, besonders Lustspiele. Ich sage Lustspiele, weil das Fröhliche nicht so leicht veraltet wie das Sentimentale, welches wunderlich genug mit der Mode wechselt.

Nichts hat meiner Direktion mehr genützt, als diese Anordnung, welche dem Publikum allwöchentlich etwas Neues bot. An Vorrat älterer zurückgesetzter Stücke fehlte es nie, denn es ist unglaublich, wie viel brauchbare Stücke verwüstet werden im herkömmlichen Schlendrian. Wie oft richten Zufälle die erste Aufführung zu Grunde, und man begreift später nicht, warum ein Stück so rasch beseitigt worden ist.

Um so viel neue Vorstellungen zu bringen, bedurfte ich allerdings des guten Willens und Fleißes der Schauspieler, und ich fand guten Willen und Fleiß, namentlich bei Louise Neumann und Fichtner, welche das Lustspiel zu tragen hatten. Fichtner lernte schwer und seufzte deshalb oft bitterlich, aber er lernte seine Rollen mit unermüdlichem Fleiße. Aber auch die übrigen Mitglieder gingen tapfer mit. Von einer neuen Direktion hofft Jeder einen Fortschritt für sich, und zeigt sich schon deshalb willfährig. Aber auch abgesehen hiervon war noch

von Schreyvogel her, also seit zwanzig Jahren ein tüchtiger und strebsamer Geist in den ersten Mitgliedern vorhanden, der selbst die leichtfertige Führung Deinhardsteins und die handwerksmäßige Leitung Holbeins nicht hatte ausrotten können.

An der Spitze grundsätzlich guter Richtung standen Anschütz und Fichtner. Löwe war freilich nur zu haben, wenn er mit guten Rollen entschädigt wurde, und Laroche, der vorsichtigste und geschickteste der vier Regisseure, wartete ersichtlich ab, wohin denn wohl dieser neue Weg führen könnte.

Das bemerkte ich, und da ich einsah, daß mir ein Bundesgenosse aus dem Regiekreise höchst förderlich sein könnte, teils um ein feindliches Zusammenhalten der Regie gegen mich zu verhindern, teils um einen erfahrenen Mitarbeiter zu gewinnen, so zog ich Laroche näher heran an den Betrieb der Direktion. Zudem war er auch der begabteste für das Inszenesetzen der Stücke.

Das wurde mir recht schwer, denn es erforderte Zugeständnisse, und mein Naturell ist leider eigensinnig und gebieterisch und läßt sich nicht gern dreinreden. Aber die Notwendigkeit war zu deutlich, und ich meinte: nach einiger Zeit, wenn du selbst fest im Sattel sitzest, wird sich das wohl ausgleichen lassen. Und diese Meinung war richtig.

Harte Kämpfe im Innern meines Reiches wurden mir freilich auch dadurch nicht erspart. Sie sind unvermeidlich, wenn man das Personal eines Theaters mit neuen Kräften ausrüsten will. Die Älteren sind die natürlichen Feinde der Jüngeren, und unter den Älteren war ein Liebling des Publikums, welcher mit Recht ein Liebling war, nämlich Löwe. Er machte mir einen unerbittlichen Krieg. Und zwar ganz öffentlich bei den Proben in Gegenwart der Schauspieler, was natürlich nicht dazu beitrug, mein Ansehen zu erhöhen. Ich habe ihn bitten müssen, mit mir hinauszugehen und auf dem Josefsplatze — bei schlechtem Wetter — seinen Angriff zu erledigen. Da aber all meine Gründe nicht verfingen, so konnte er endlich nicht anders erledigt werden, als daß ich damit schloß: Nun denn, mein Herr, ich bin der Direktor, und ich befehle. Appellieren Sie an die höhere Instanz.

Die Ansteckung solcher Widersetzlichkeit blieb nicht aus, und ich war lange, lange Zeit genötigt, immer mit allen Waffen gerüstet ins Theater zu gehen. Es war dies ein aufreibendes Leben, das ich führen

mußte, aber es entmutigte mich nicht, ich kam nicht auf den Gedanken, der mißlichen Aufgabe den Rücken zu kehren und von dannen zu gehn — da kam es plötzlich auch zu diesem Gedanken. Die Verfassung wurde aufgehoben, und das war für mich ein Signal, Österreich zu verlassen. Ich war ja nur dahin gekommen, weil es ein Verfassungsstaat geworden, den Rückfall in die Zeiten des Kaisers Franz wollte ich nicht erleben.

Meine Frau hielt mich zurück. Hausfrauen, welche eine neue Wohnung eingerichtet haben, scheuen den Wechsel. Sie sagte: Du solltest doch eine Weile zuwarten, um zu erfahren, ob neue Beschränkungen für das Theater eintreten. Euch Männer treibt wohl auch einiger Aberglaube mit Euren politischen Stichworten. Ein weiser Mann lernt warten. — Ich murrte, aber ich wartete.

Es ergab sich, daß ich unter der Zensur meines ultramontanen Chefs längst in einem Belagerungszustande schmachtete, welchen kein politischer Belagerungszustand verschärfen konnte. Nur eine mir werte Pirschbüchse, mit welcher ich Jahre lang Rotwild geschossen, mußte ich eingestehen und ausliefern. Ich hab' sie auch nie wieder gesehen.

Solche Belagerungszustände treten gewöhnlich ein, wenn die Belagerung nicht mehr nötig ist, moutarde après dîner. Nur dem zweiten Kaisertum in Frankreich war es vorbehalten, sie als eine moralische Notwendigkeit im Staatsrechte aufzustellen. Der Staatsstreich in Paris war gelungen, nirgends zeigte sich mehr ein Widerstand. Also erreicht! sagte Louis Napoleon. Nein, noch nicht! wurde entgegnet, denn es fehlt noch der unwiderstehliche, kriegerische Eindruck für die Pariser. Erfolgt der nicht, dann glauben sie nicht an den Ernst des Vorgangs. Den müssen wir nachholen. — Was nun geschah, das gehört zum Ärgsten, was die politische Geschichte aufweist: die Truppen marschierten die Boulevards entlang und feuerten links und rechts, auch in die Stockwerke hinauf, und töteten eine große Anzahl gleichgiltiger Menschen, die mit der Politik gar nichts zu thun hatten.

In Wien dagegen verlor man allenfalls einen Stutzen, den man wiederkriegen konnte, und nur die Presse ächzte eine Zeit lang mehr als sie sprach — das war wohl Alles. Im Burgtheater bemerkte man keine Veränderung. Nur die Damen seufzten und klagten darüber, daß ihr Garderobefenster vergittert worden war. Da es im hohen

Parterre liegt, so galt es für ein Fluchtmittel bei einem Brande, der ja in dem engen, zusammengeschobenen Hause so wenig Möglichkeit für die Flucht gestattete. Jetzt war den Damen auch diese letzte Flucht vergittert. Es geschah, damit die Burg vollständig abgesperrt werden könnte in einem Falle der Not, wie Anno 48, wo der Aufruhr, wenn auch nur in Deputationen von allen Seiten eingedrungen war.

Ich hatte mich seit der Julirevolution in Frankreich, also seit mehr denn zwanzig Jahren angelegentlich um Politik gekümmert, wohl auch bekümmert — das war jetzt anders. Die Sorge und Arbeit der Direktion nahm meine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch. Ich las noch des Morgens und Abends meine Zeitung, aber sie beschäftigte mich nur so lange als ich sie las. Eine Theaterdirektion ist eine vollständige Regierung, ist die Leitung eines Staates, der innere und äußere Politik mit sich bringt. Fortwährend hat man zu wählen — alte und neue Stücke und Schauspieler — und hat zu entscheiden. Nichts aber in der Welt ist anstrengender als Wählen und Entscheiden. Es erschöpft die geistige und die moralische Kraft, und zerstört den kräftigsten Mann, wenn er nicht schlafen kann. Der Schlaf allein hat mich immer wieder hergestellt.

Wenn ich einmal nicht schlafen konnte, da war das Publikum schuld, welches mir Stücke entzog — durch seinen Beifall. Der Tendenzapplaus wirkte wie blankes Gift bei meinem Chef. Die Wirkung war immer unfehlbar das Verbot des beklatschten Stückes. Wie viel ist da verwüstet worden! Und oft war nur ein Zufall die Ursache des Tendenzapplauses, nicht aber das Stück. „Die Fabier" von Gustav Freytag zum Beispiel erlitten einen Tendenzbeifall, weil eine kurze Rede gerade zupaßte für eine Soldatenfrage in Ungarn. Ein Fremder konnte gar nicht begreifen, warum man da applaudierte. Der Applaus an dieser einen Stelle genügte aber, das Stück für immer auszuschließen. Und wie unnötig war dies Verfahren! Bei der zweiten Vorstellung solcher Stücke wiederholte sich dieser Tendenzapplaus niemals; er war ein Vorrecht des Publikums bei der ersten Vorstellung, ein sogenanntes Premieren-Privilegium. Dies war offenbar eine Erbschaft aus dem Polizeiregimente unter Kaiser Franz. Nirgends hatte man sich äußern dürfen, da lauerte man denn im Theater auf eine Gelegenheit, seine Meinung auszudrücken. Denn die Tendenzapplause waren immer politisch.

und da dies erste Publikum bei jeder neuen Vorstellung nahezu dasselbe war, so wurde dies Vorrecht systematisch festgehalten und ausgeübt.

Fragwürdig ist es, ob dies regelmäßig wiederkehrende feste Publikum überhaupt ein Vorteil ist für ein Theater? Doch wohl. Es bildet sich ein System des Geschmacks, eine Tradition, wie man's nennt. Das neue Stück ist nicht dem Zufalle ausgesetzt, daß eine gedankenlose oder zerstreute Zuhörerschaft sich verworren äußert.

Es bringt aber auch Nachteile mit sich, denn es entsteht Pedanterie, es entstehen Vorurteile. Jedenfalls ist es ein moderner Fehler, daß die Schicksale der neuen Stücke lediglich von den ersten Vorstellungen abhängen. Die Journalistik hat dies leider besiegelt, indem sie schon nach der ersten Vorstellung ihr Endurteil abgiebt, und nur über erste Vorstellungen schreibt. Sie könnte wesentlich nutzen, wenn sie auch über zweite und dritte Vorstellungen schriebe.

Wesen wie Antlitz des Burgtheaters von damals war verschieden vom jetzigen Burgtheater. Die Monarchie Austria war noch voll beisammen, Ungarn gehörte zu ihr, und in Italien thronte noch über Venetien und der Lombardei der kaiserliche Doppeladler. Eine slavische Absonderung gab es noch nicht, und neben Ungarn und Italien hatten auch die großen Herren aus Böhmen ihre Logen im Burgtheater. Der Flor der schönen Frauen und Mädchen in den Logen ergänzte sich von überall her, besonders aus Ungarn. Das ganze Theaterinstitut hatte einen ausgesprochenen aristokratischen Charakter, wie er nur in Österreich möglich war, wo die großen Grundbesitzer als große Herrschaften vorhanden sind. Die Logen im Burgtheater waren sämmtlich in ihren Händen, und die Bewerbungen reicher Bankiers um eine Loge blieben stets erfolglos. Vor dem Richterstuhle meines Chefs wurden sie kaum gewogen und jedenfalls als zu leicht befunden, trotz der Millionen, welche man ihnen nachsagte. Unterschied er doch auch bei aristokratischen Namen genau, ob der eine nicht älter oder bedeutender wäre als der andere. Nur der vorzüglichere wurde vorgemerkt für eine Vakanz, und man wartete Jahre lang, bis solch' eine Vakanz meisthin durch einen Todesfall eintrat.

Dies so einhellige Logenpublikum übte einen großen Einfluß auf den Inhalt des Repertoirs. Es war zum Beispiel nicht blos das Vorurteil meines Chefs — das war's freilich auch — daß er Freytags

„Grafen Waldemar“ nicht aufführen ließ. Nicht blos ihm, sondern dem ganzen Logenpublikum war es zuwider, daß der Graf Waldemar die Tochter eines Gärtners liebte und heiratete. Dem entsprechend war der Erfolg manchen Stückes abhängig von aristokratischem Vorurteile. Nicht daß die Logen allenfalls gezischt hätten, nein, aber das herkömmliche, wohlgeschulte Publikum im Parquet sah es ihnen an, daß ihm etwas mißfiel, und bis auf einen gewissen Grad richtete sich das Parquetpublikum nach der Stimmung in den Logen, und applaudierte nur zaghaft oder gar nicht bei einem Stücke mit demokratischem Hauche. Man liebte gute, französische Stücke sehr, aber man ließ eines der besten, Augiers „Gendre de Mr. Poirier“, abfallen, weil da ein Herzog die reiche Kaufmannstochter heiratet und sich den bürgerlichen Text lesen lassen muß vom unzufriedenen Schwiegervater. Dasselbe Stück hab' ich zwanzig Jahre später im Stadttheater mit vollem Glücke aufgeführt — da fehlten eben jene Logen, denen zu Gefallen das Parquet schwieg.

Ebenso hat sich Wien verändert, seit die Magyaren sich vollständig nach Pest zurückgezogen, seit Lombardo-Venetien die Italiener abgerufen, seit die slavische Absonderung die böhmischen Kavaliere ihrer Muttersprache abwendig gemacht — all' das fehlt nun Wien.

Als es noch nicht fehlte, als die schönen jungen Damen noch zahlreich in den Logen schimmerten, da war eben deshalb dem Repertoire ein hoher Zoll auferlegt. Es sollte nichts gegeben werden, was die Unschuld einer jungen Komtesse stören könnte. Komtesse war der amtliche Ausdruck, und frivole Fremde nannten das Burgtheater das Komtessen-Theater.

War das ärgerlich! Und an jedem Tage einer neuen Vorstellung kamen dringende Anfragen an mich: Enthält das Stück keinen Anstoß für unschuldige Damen? — Ei bewahre! pflegte ich zu antworten, und verlor darüber nach einiger Zeit jeglichen moralischen Kredit, da alle Gouvernanten beschworen, es wimmele geradezu von Anstößen in den neuen Stücken. Ich jedoch nahm die moralische Verachtung getrost dahin, denn sie befreite mich doch von den ewigen Anfragen.

Daß man die Rücksicht auf die zarte Unschuld der Komtessen so peinlich beobachtet, das hatte dem Repertoire des Burgtheaters empfindlich geschadet, indem deshalb die interessantesten Stücke ausgeschlossen blieben. Est modus in rebus, sagten schon die Römer. Das

will sagen: Auf den Grad kommt es an. Was dem ächten moralischen Sinne widerspricht, das soll man nicht aufs Theater bringen, das empört jedes Publikum. Aber man soll nicht vor jeder bedenklichen Wendung zurückschrecken, wenn der schließliche Inhalt des Stückes sie zurückweist. Die Ermordung des Cäsar in Shakespeares „Julius Cäsar" wirkt ja abschreckend und unpassend in einem Hoftheater, aber es folgt ein vierter Akt, welcher erweist, daß Größe und Glück des Staates vernichtet ist durch den Mord. Als ich diesen Julius Cäsar zum ersten Male im Burgtheater aufführte — ich war ein Neuling und er war meine erste Novität —, da war mir schwül zu Mute während des dritten Aktes, des Mordaktes. Starr blickte ich auf die volle Hofloge und lechzte nach dem vierten Akte. Wenn jetzt der Hof aufbrach, dann war der neue Direktor verurteilt. Er brach nicht auf, und als die Nemesis im vierten Akte nachdrücklich eintrat, da sah ich, daß die Frau Erzherzogin Sophie ihrer Umgebung lebhaft zuwinkte, und offenbar sagte: da seht Ihr, wohin es der Dichter führt. Ich aber mit meinem bedenklichen Stücke war gerettet.

Kurz, es kommt auf den Schluß und Ausgang an, wenn moralische Schäden in einem Stücke auftreten. Werden diese Schäden geheilt, dann ist auch das Stück nicht unmoralisch trotz der empfindlichen Komtessen. Und übrigens kommt es eben auf den Grad des Schädlichen an, unflätig darf es nicht sein.

Diese dornige Frage betraf und betrifft vorzugsweise die französischen Stücke, weil der Franzose über die natürlichen Dinge des Menschenlebens dreister und unbefangener spricht als der Deutsche, und weil er seit seiner großen Revolution über alle gesellschaftlichen Änderungen kecker vorangeht als irgend eine andre Nation. Da muß man eben bei der Auswahl der Stücke aufmerksam unterscheiden: was widerspricht unsrer nationalen Empfindung und Sitte, und was widerspricht ihr nicht? Auf den jüngeren Dumas freilich darf man in dieser Frage gar nicht hören, denn er verbannt nicht nur sämtliche Komtessen aus dem Theater, sondern die Frauen überhaupt. Das wäre der Untergang des Theaters in Deutschland, wenn die Frauen vom Theaterbesuche ausgeschlossen würden. Sie bilden ja das eigentliche Stammpublikum.

Und was gewänne man dann durch Ausschließung der Frauen? Eine ungezügelte Freiheit für unreife Kombinationen moralischer und

geſelliger Verhältniſſe. Das Unreife gehört aber nicht in die Kunſt. Die Kunſt gedeiht nur mit gereiften Verhältniſſen.

Intereſſant bleibt es aber immerhin zu beobachten, wie Gedanken und Pläne allmählich Wurzel ſchlagen, welche bei ihrem erſten Auftreten verwegen, ja unmoraliſch erſchienen ſind. Sie ſchleifen ſich ab in ihren ſcharfen Ecken, ſie werden ſchattiert. Am Ende ſagt man gar: in welcher Eintönigkeit und Unfruchtbarkeit verblieben wir, wenn nicht von Zeit zu Zeit verwegen ausſehende Neuigkeiten auftauchten, welche zunächſt wohl abgewieſen, aber allmählich doch in irgend einer Verdünnung angenommen werden.

Der Theaterdirektor muß ein Barometer ſein, welches anzeigt, ob das ſchlechte Wetter für ein Stück andauert, oder ſich aufklärt und bis zu leiblicher, ja bis zu guter Witterung geſtiegen iſt. Ich habe das ſehr deutlich an mir ſelbſt erlebt. Noch in den fünfziger Jahren war ich einmal in einem abgelegenen Walde der Steiermark zur Auerhahnbalz als Gaſt eines Fürſten Lichtenſtein. Den Tag über hat man bei dieſer Jagd nichts zu thun, und wir laſen Bücher. Als etwas ganz Neues hatte ich des jüngeren Dumas „Demi monde“ mitgebracht, und der Fürſt las dieſe neueſte Komödie, ich las ſie. Da wurde denn die Frage erörtert: kann dies Stück auf dem Burgtheater gegeben werden? Der Fürſt meinte, es ſei zu wagen, ich meinte, es ſei nicht zu wagen, ganz abgeſehen davon, daß mein Chef es ohnehin nicht geſtatten würde. Es ſchildere Verhältniſſe, welche das anſtändige Wien nicht vertrage.

Viele Jahre lang blieb ich bei dieſer ablehnenden Meinung, nach zwanzig Jahren aber bemerkte ich, daß mein Barometer fortwährend geſtiegen, und daß es mit „Demi monde“ auf gut Wetter emporgerückt ſei. Ebenſo war es mir mit der „Kameliendame“ ergangen, die ich auf unſerm Theater für ganz unmöglich gehalten, die in mir dieſelbe Barometerbewegung durchgemacht hatte, und die mir jetzt repertoirereif vorkam. Das vornehme théâtre français hatte denſelben Prozeß erlebt: es hatte „le Demi monde“ dem Gymnaſe-Theater überlaſſen, jetzt aber nahm es dies zurückgewieſene Stück in die comédie française auf. Die bedenklichſten Dinge reifen allmälig und werden genießbar. Sie ändern ſich nicht gründlich, aber wir ändern uns.

Es war und iſt in Wien nicht ſchwer, die franzöſiſche Komödie

zur Geltung zu bringen. Wien hat mancherlei Verwandtschaft mit Paris, das Pariser Kaffeehaus ist sogar in Wien noch reichlicher ausgebildet als in Paris, und die Franzosen, welche sich in deutsche Lande verirren, finden sich am leichtesten in Wien zurecht. Die leicht bewegliche Sinnesweise der Wiener ferner kommt dem beweglichen Leben der französischen Comédie auf halbem Wege entgegen. Ein französisches Lustspiel also gilt von vornherein in Wien für interessant, und ich richtete mein Repertoire darnach ein.

Wenn ich zu wählen gehabt hätte zwischen einem deutschen und einem französischen Stücke, welche gleich gut gewesen, so würde ich natürlich das deutsche gewählt haben. Aber die geringe deutsche Produktion im Lustspiele gestattete gar selten solche Wahl, ich aber brauchte reichlichen Vorrat. Und nicht blos Vorrat, sondern auch mannigfacheren Inhalt als ihn das deutsche Lustspiel darbot, welches sich fast durchweg im ausgefahrenen kleinbürgerlichen Kreise bewegte. Ich brauchte doch mitunter neue Wendungen über das Duett von Hans und Grete. Gustav Freytag, Eduard von Bauernfeld, wohl auch Hackländer brachten das, aber das reichte ja doch bei Weitem nicht zu, und die hausbackenen Lustspiele von Benedix, wie willkommen sie mir waren, stillten doch Hunger und Durst des Geistes nicht. Der Geist, diese bewegliche Flüssigkeit im Menschen, will doch eine Anregung im Schauspiele finden, und diese Anregung gewähren die besseren französischen Komödien.

Ich bin lange Zeit deshalb angeklagt und der Ausländerei bezichtigt worden von der norddeutschen Kritik, so lange bis ihr die Erfahrung gezeigt hat, daß ihr das Theater, welches das französische Stück ausschloß, langweilig wurde. Das Berliner Hoftheater lieferte in erster Linie den Beweis, und es entstanden da zweite Theater, welche nur von französischen Stücken lebten. Das taugt ja auch nichts.

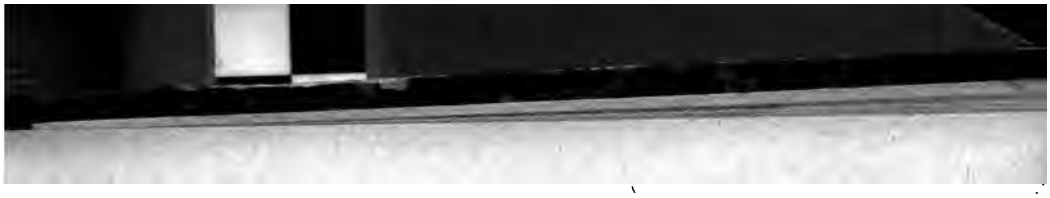
Diese grundsätzliche Feindschaft gegen eine ganze Litteratur war nicht etwa in Folge des deutsch-französischen Krieges entstanden. O nein, Jahrzehnte vorher schon galt es für einen ästhetischen Glaubensartikel, französische Stücke wie das blanke Ketzertum auszuschließen. In diese Feindseligkeit hatte man sich wie in ein Dogma so lange hineingeredet, daß man den geistigen Reiz eines französischen Stückes gar nicht mehr verstand, wenn einmal zufällig eins zur Darstellung kam.

Ich habe das in Leipzig erfahren, wo ich eine Zeit lang Theater-

direktor war, und dieſe Erfahrung hat mich damals ſo verſtimmt, daß ſie ein Hauptgrund für mich wurde, dieſe Direktion aufzugeben, welche übrigens in einträglichem Gange war. Ein Luſtſpiel-Repertoire ohne Geiſt wurde mir unerträglich.

Nun, was ich oben vom Barometer geſagt, das iſt eingetroffen. Das Barometer iſt allmählich geſtiegen, und jetzt ſind die beſſeren franzöſiſchen Stücke aufgenommen worden. Man weiß nun, daß man aus Kaprice viele Jahre Unterhaltung verloren hat. Ebenſo weiß man endlich, daß die laxe franzöſiſche Moral nicht eingeführt wird, wenn die beſſeren künſtleriſchen Werke der Franzoſen angehört werden.

Druck von A. Hopfer in Burg.



Deutsche Schriften

für

Litteratur und Kunst.

2. Reihe. Heft 3.

Hat Richard Wagner eine Schule hinterlassen?

Von

Arthur Seidl.

Kiel u. Leipzig.
Verlag von Lipsius & Tischer.
1892.

Hat Richard Wagner eine Schule hinterlassen? Seltsame Frage! Hat Gluck, haben Mozart und Beethoven eine Schule hinterlassen? Wer kennt heute noch Salieri, den Nachahmer Gluck's? wer die Mozart-Schüler Winter, Weigl und Konsorten? Und wie bald wird ein Frz. Lachner — der Beethoven-Verehrer — in Vergessenheit geraten sein? Ja, sie hatten ihre Schule, diese Meister — aber wer spricht heute noch davon? Es war der Kometenschweif ihrer Nachtreter, was sie — wie jede epochemachende Erscheinung am Kunsthimmel — notwendig nach sich zogen; wozu aber dann die Frage: Hat Wagner Schule gemacht? Und doch steckte in ihrer Stellung nicht schon etwas wie ein Vorwurf gegen die ganze Richtung, wenn wir sie nun etwa verneinen müßten?

Hören wir zunächst, wie sie entstanden, um daraufhin erst unsere Stellung ihr gegenüber klar in's Auge fassen zu können!

„Als die antiwagnerischen Stimmführer sahen" — schreibt eine kleine, im Jahre 1885 bereits erschienene Broschüre über „Neudeutsche Kapellmeistermusik" — „daß trotz all' ihrer Anstrengungen dem Bayreuther Meister nicht allein der äußere Erfolg, sondern auch eine hervorragende Stellung in der Kunstgeschichte gewiß sei, griffen sie zu einem letzten, verzweifelten Mittel, um den künstlerischen Kredit des Dichterkomponisten zu schädigen. ‚Bis jetzt', so hieß es, ‚ist es noch keinem Nachahmer Wagner's geglückt, eine gesundes, frisches Werk im Bayreuther Stile zu schaffen; Wagner hat es demnach zu keiner Schule gebracht, und das beweist mehr, wie alles Andere, daß es um den künstlerischen Wert der Dramen des Meisters selbst recht schlecht bestellt ist'. Die Voraussetzung ist richtig ....; aber der Schluß ist falsch. Die Natur giebt einem Manne Genie, einem zweiten und dritten, welche jenen zu kopieren suchen, keines — ist deshalb das Genie des Originals weniger hoch anzuschlagen? Das war aber freilich nicht der Gedankengang des Publikums. Es ließ sich dupieren, und zwar die Wagnerfeinde ebenso

wie die Wagnerfreunde. Beide Gruppen hatten eine unbestimmte Ahnung davon, daß der Schulbegriff in der Kunstgeschichte schon viel von sich reden gemacht habe; .... und als daher das Wort ‚Schule' in die Debatte geworfen wurde, fühlten beide unklar aber lebhaft, daß man sich ebensowenig einen berühmten Künstler ohne Schule, als Karl den Großen ohne Szepter und Reichsapfel denken könne. ‚Was', sagten die Gegner, ‚er hat keine Schule? Jetzt ist's aus mit ihm! Deutsches Volk, du bist fertig mit deinem Wagner!' — ‚Was', riefen die Andern, ‚er hat keine Schule? Er *muß* eine haben!' So kam die Schule auf."

In der That dürfte dies der innerste Sinn jener Frage nach einer Wagner-Schule gewesen sein: nämlich die Wagnerfrage auf's Eis, ad absurdum gleichsam zu führen, und wir entnehmen der ganzen Fassung des so eigentümlich gestellten Problems somit schon jetzt zu unserer Beruhigung, daß, selbst wenn wir die Frage einfach zu verneinen hätten, noch gar nichts damit gesagt, geschweige denn bewiesen wäre. „Wir besitzen nur *einen* Gluck, nur *einen* Mozart, nur *einen* Weber — deswegen bleibt es auch bei *einem* Wagner. Darum haben diejenigen, welche den Ruhm des letzteren gern schmälern möchten, weil er ‚keine Schule habe', ebenso sehr Unrecht, als die, welche ihm (in diesem Sinne) mit aller Gewalt eine Schule anzuhängen bemüht sind. Beide haben aus der Geschichte nichts gelernt."

Und doch liegt der Frage ein tiefer Sinn, ein an sich richtiger Gedanke zu Grunde — *und doch hat R. Wagner seine „Schule" hinterlassen!* Ein an sich richtiger Gedanke, sagen wir, insoweit sich in jener Frage die „dunkle Ahnung" ausspricht, daß jede epochemachende Erscheinung in der Kunstgeschichte Wirkungen ausgestrahlt, jede geniale That noch immer zeugend gewirkt hat und also die Wirkungen, die Ergebnisse umgekehrt wieder zu Kriterien für das wahre Genie an ihr werden müssen. „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen".

Wir wollen es uns im Nachfolgenden klar zu machen versuchen, wie wir dies im Einzelnen zu verstehen haben. Keinenfalls wird auf *diesen* Sinn mehr jener Schulbegriff dann Anwendung finden dürfen, den unlängst einmal die Gruppe der „Jungen" unter den Sozialdemokraten bei den Anhängern Bebel's und Liebknecht's als „*Verschulung*" ihrer Parteigenossen zu bezeichnen suchte. Sondern, wie der alte Thomas-Kantor Weinlig zu seinem Schüler (Wagner), da er ihn

seiner Schule des Kontrapunktes entließ, sagen durfte: „Das, was Sie sich durch dieses trockene Studium angeeignet haben, heißt Selbständigkeit", und wie unlängst ein seltener akademischer Lehrer die Ehre einer „Schule" nicht in der Erziehung zur Götzenanbetung, sondern grade zur „Selbständigkeit" und „Eigenart" erblickte, so werden auch wir bei diesem Begriff einer Wagner-Schule unser Augenmerk vor Allem auf jene „Selbständigkeiten" und „Eigenarten" zu richten haben und werden den Begriff zunächst dahin zu begrenzen suchen, daß wir ihn vornehmlich auf diejenigen Ausstrahlungen (und zwar Wirkungen sowohl als Möglichkeiten) anwenden, welche, von ihm und seiner persönlichen Erscheinung ausgehend, bei seinen Anhängern (und selbst oft Gegnern) zu selbständigen Weiterbildungen, zu Ansätzen und Keimen fruchtbarer Weiterentwicklung und Ausgestaltung hingeführt haben und noch führen. Das alte Problem jeder genialen Erscheinung: wie die Idee in Realität umgesetzt auf den verschiedensten Gebieten des praktischen Lebens nun Früchte zu tragen beginnt, wird uns auch hier in Sonderheit beschäftigen müssen.

Und wahrlich, wenn irgend einer zur Selbständigkeit erziehen konnte, einen Kopf zu eigenen Gedanken und eigenartiger Vertiefung seiner Anschauungen angeleitet hat, so ist es R. Wagner gewesen! Wir dürfen das nur nicht allzu einseitig und beschränkt nur immer auf das spezielle Gebiet der Musik hinüber spielen wollen. Vielleicht ist man durch den Namen einer „Zukunftsmusik" hierin allzu rasch irregeführt worden und hat nun nicht daran gedacht, wie man eigentlich doch schon bei Beethoven's Tondichtungen, bei Schubert's unvollendeter H-moll-Symphonie, bei Schumann, Berlioz u. a. von einer solchen hätte reden müssen. Und hier ist nun auch zugleich eine Beobachtung zu machen, welche sofort klärend auf unser ganzes Thema wirken und uns auch über unsere einläßliche Behandlung desselben von vorneherein das gewünschte Licht verbreiten wird: daß nämlich Beethoven's eigenste „Schule" keine Geringeren als Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner selbst bildeten. In ihnen, namentlich in den beiden letztgenannten, ist das Erbe der Beethoven'schen Hinterlassenschaft, in Liszt's Programm-Musik insbesondere seine Instrumentalmusik, in Wagner das eigentliche Facit der IX. Symphonie und der Leonoren-Ouvertüre, erst angetreten worden; so lange braucht es, bis nach dem Auftreten eines genialen Phänomens der Tag seiner

wahren „Schule" und geistigen Nachkommenschaft in reifster Form erst anbrechen kann! —

Wir sprachen oben davon, daß wir den Schulbegriff bei Wagner nur nicht allzu einseitig und beschränkt auf das spezielle Musikgebiet hinüber spielen dürften. Wir werden also gut thun, aus den Wagnerschen Werken und Schriften zunächst einmal Umschau zu halten über die Gesamtheit der von ihm ausgehenden künstlerischen und geistigen Anregungen; denn das ist wichtig und maßgebend vor Allem, wenn wir zum echten Schulbegriff vordringen wollen: der Meister hat nicht nur 8 (eigentlich 11) große Musikdramen, sondern auch über X Bände ges. Schriften, sowie die „Bayr. Blätter", das Organ seiner Bestrebungen, der Nachwelt hinterlassen, und nur aus denjenigen Elementen, welche sich um diesen geistigen Mittelpunkt „zur Verständigung über die Möglichkeit einer Deutschen Kunst" (wozu neuerdings noch das „Bayreuther Taschenbuch," aufgelegt in bisher 8 Jahrgängen, getreten ist) versammeln, um diese Fahne zur Gewinnung einer wahrhaft christlichen und dabei künstlerischer Wurzel entsprießenden „Kultur" scharen, wird sich jene „Schule" ernstlich rekrutieren können. Die geistige Gemeinsamkeit derer sei hier vor Allem gemeint, die — wie Heinrich Hart mit Bezugnahme auf Haltung und Wirkung der „Bayreuther Blätter" einmal so schön sagt — „die große Persönlichkeit mit begeisterter Liebe zu umfassen wissen und jede Anregung, die der Meister ihnen gegeben, nicht nur in Gedanken und Empfindungen weiterspinnen, sondern auch wiederum in Leben umzusetzen suchen."

„Der Deutsche ist nicht revolutionär, sondern reformatorisch" — so schreibt Wagner selbst einmal im Jahre 1870; dieser Satz steht im Mittelpunkte seiner gesamten Weltanschauung. Und dennoch ging des Schreibers eigene geistige Entwicklung nur von der Revolution aus, und zwar von ihr aus durch Reformation hindurch zur Regeneration. Es sind zugleich die drei besonderen Phasen, die Grund- und Eckpfeiler seines inneren Werdens. In der ersten Periode erblickte er das Heil nur in einer völligen Umwälzung aller bestehenden Verhältnisse, wie sie sich ihm namentlich auf dem Gebiete, wo er sich in seiner Eigenschaft als praktischer Kapellmeister zu bethätigen hatte, als die damaligen Theater-„Zustände" offenbarten;

in der zweiten, ruhiger geworden und nicht mehr unmittelbar leidend davon berührt, gewöhnte er sich daran, an die mögliche Umbildung der schlimmen Schale eines an sich guten Kernes zu glauben; in der dritten endlich, auf Grund eines Lebensalters von praktischen Erfahrungen, geriet er auf die Frage: Ob dieser als gut vorausgesetzte Kern denn auch wirklich fortzubilden sei, ob es nicht vielmehr gerade einer inneren Wiedergeburt desselben bedürfe? — und er begann die Umbildung, die Erneuerung und Umgestaltung eben dieses Kernes von innen heraus nun eindringlich zu fordern. Die erste war seine musikalischeste; die zweite, mittlere (zugleich die längste) vielleicht seine dichterischeste; die dritte aber, wenn auch die kürzeste, unzweifelhaft seine philosophischeste. Alle aber zusammen waren sie im eminenten Sinne künstlerische.

Glaubte er in der ersten noch der Mißwirtschaft deutschen Theaterwesens durch eine gewaltsame, von außen kommende Umwälzung alles Bestehenden künstlerisch beizukommen, und sah er in der zweiten, daß die allgemeine politische Revolution der Zeit an diesem Zustande nicht das Geringste geändert hatte, ja mußte er sogar schließlich an einer Reformation des Vorhandenen verzweifeln, da sein Wollen doch eben an der Macht dieses Bestehenden selbst scheiterte, so konnte von da ab sein ganzes Augenmerk in der dritten nur mehr darauf gerichtet sein, eine von der Wirksamkeit jenes Theaters so weit wie möglich abstehende und von seinen Gewohnheiten gänzlich abführende, völlig neue Institution in's Leben zu rufen, um erst von dieser aus, durch die von ihr ausgehende, durch keinerlei Compromiß mit der gemeinen Wirklichkeit getrübte, ideale Kraft nun regenerierend auf die Geister und Gemüter der auserlesenen Schaar jener künstlerisch Empfangenden einzuwirken und so mit der Zeit durch diese selbst, auf Grund der in diesen vorbereiteten und angebahnten inneren Umwandlung die Hochburg jener machtvollen Verhältnisse zu erstürmen — nein, besser: von außen her, im Innern nach und nach zu sprengen. Die Menschen, das Publikum selbst mußten erst durch ein großes, unverfälschtes und reines Beispiel, durch eine absolut künstlerische That anders geworden sein, ehe die (Theater-)Zustände andere werden konnten, und Schiller's Wort von der Kunst und dem Leben, es lautet nun bei Wagner als oberstes Glaubensbekenntnis gerade umgekehrt: „Heiter ist das Leben — ernst die Kunst!" Das ist das große Geheimnis von Bayreuth.

Das ist zugleich jene Idee einer großen künstlerischen Institution zur Ausbildung und Erhaltung eines idealen, nationalen Kunststyles, wie sie sich gleich einem roten Faden durch die gange 30 jährige (ja 50 jährige) „Geschichte des Bayreuther Gedankens" hindurchzieht und in ihrem weiteren Ausbau, in ihren geistigen Ausstrahlungen zugleich jene neue, künstlerische, christlich-germanische Kultur heraufzuführen berufen ist, von der wir schon oben gesprochen haben. Aus der Civilisation zur Kultur, aus dem Bildungsphilister zum freien künstlerischen Menschen, aus der bürgerlichen Gesellschaft zum Volk, aus Luxus und Industrie, aus Wissenschaft und Litteratur zur wahren, einen, unteilbaren Kunst, aus der Zerstreuung zur Sammlung, aus dem Tingeltangel und dem Cirkus zum Tempel und aus der Schankwirtschaft zur Kirche, endlich aus dem Staat zur Religion: so geht ihr mächtiger, bedeutungsvoller Weg!

Verfolgen wir diese Züge bei Wagner noch etwas genauer im Einzelnen.

Aus dem Geist unserer großen, deutschen Musik heraus, wie sie in Beethoven zu der eigentlichsten Potenz und Wirkungsmacht erwacht war, begann der Künstler sich in seinem Innern aufzulehnen gegen die durchaus in unkünstlerischen Gewohnheiten befangene Institution unserer deutschen, modernen Hof- und Privat-Operntheater — und die revolutionäre Stimmung der Zeit schlug bei ihm zuerst um in den unhemmbaren Drang nach der Revolution gegen die gesamte künstlerische Öffentlichkeit. Ein Blick auf die italienische, noch mehr die französische „Große Oper" lehrte den Künstler die Bedeutung eines großen nationalen Originalstyles erkennen und mit zerrissenem Herzen diesen in unseren deutschen Theater-Unternehmungen vermissen. Denn dieses Theater mit seinen kastenartigen Logenrängen, seinem Stylgemisch eines täglich wechselnden Repertoirs, seinen geschäftlichen Interessen, ohne alles einheitliche, klare System, ohne traditionelle Schulung der Darsteller und Sänger — konnte es wahrhaft künstlerischen Zwecken dienen? Die schon von Goethe und Schiller mit so tiefem Ernst gesuchte und angestrebte ideale Form der Aufführungen, die Idealität der Bühne, die Würde der Kunst, festgelegt zur Tradition einer hohen, veredelnden künstlerischen Organisation — wo waren sie hier zu finden? Das war der erste Ausgangspunkt zu seiner eigensten Mission.

Ein Blick wiederum auf die verloren gegangene, nur mehr als tote „Litteratur“ erhaltene Kunst der Griechen, auf die dort erreichte musische Einheit der Kunst, auf die dort zum Ereignis gewordene und geoffenbarte organische Verbindung von Dichtung, Musik und Mimik zu einer unteilbaren Monas, er lehrte ihm nicht nur die Möglichkeit einer Allkunst, sondern auch die traurige Thatsache, daß der moderne Mensch diese innere Einheit des Denkens, Empfindens und Handelns in sich schmählich zerstört, den dort gepflegten fruchtbaren, idealen Zusammenhang zwischen Volksseele und Kunstleben vollständig verloren hatte. Das war der innere Lebensnerv seiner Thaten, seines Lebens, Gestaltens und Wirkens, — dies das Ideal, welches er zu realisiren — nachdem es ihm nur erst anschaulich klar in die Erkenntnis getreten war — fortan mit allen seinen Kräften erstrebte.

Und wie suchte er es zu realisiren? Was an die Stelle jenes erkannten Schlechten zu setzen? Wenn wir dabei im Nachfolgenden unwillkürlich nun etwas mehr von seinen Anschauungen darüber, also mehr von der Theorie als der Ausführung in praxi zu sprechen haben werden, so kann dies doch nur in dem Sinne gemeint sein, daß seine Theorie in der That nur seine Praxis bestätigt und erklärt, nicht aber — wie wir ja auch alle wissen — diese umgekehrt aus jener sich etwa hergeleitet hätte.

Der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand (nach ihm) darin, daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war. Man gab sich dem Wahne hin, auf der Basis der absoluten Musik das wirkliche Drama zu Stande bringen zu können; man übertrug so das Prinzip des Wechsels, welcher bei der Tanzform (der Symphonie) stylgebend geworden war, ohne Weiteres auf ein Gebiet, bei dem das Prinzip der Entwickelung im strengsten Sinne hätte herrschen sollen, und gab überdies nur zu oft äußere Wirkungen ohne genügende, innere Ursachen als glänzende „Effekte“ zum Besten. Nun war aber in einzelnen der größten Beethoven'schen Meisterwerke die Musik als Tonsprache nicht nur zu ihrer höchsten Ausdrucksfähigkeit gesteigert worden, sondern auch im Rahmen der Symphonie selbst jenes Prinzip der psychologischen Entwickelung im Gegensatz zu jenem einfachen Wechsel zum Durchbruch gelangt (Wagner preist Beethoven als den Columbus in diesem Sinne); um die gleiche Zeit etwa langen unsere beiden Dichter-

Heroen Goethe und Schiller, deren eigentlichste Wirksamkeit sich gerade dadurch auszeichnet, daß zum ersten Mal in der Kunstgeschichte ihnen das Problem einer idealen, rein menschlichen Kunstform in ihrer umfassendsten Bedeutung Aufgabe bezw. Hauptinhalt des Forschens und Schaffens wurde, und welche dieses Problem in der Anschauung einer Art von Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geist des antiken Chores theoretisch zu fixiren suchten — langen, sage ich, diese beiden „Klassiker" unserer Litteratur in ihrem Schaffen bei Werken an, welche nicht nur in diesen Geist eingetaucht und aus ihm heraus ideell geboren erscheinen, sondern auch formell, gar symptomatisch oft als Dramen beginnen, um als höhere „Oper" zu endigen. Erschien daher Wagner schon immer als das gelungenste Werk des Dichters dasjenige, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik wurde, da es erst dann wieder den ganzen, vollen Menschen zusammenfaßte, so war ihm vom Augenblick dieser Erkenntnis an das ganze Problem dahin klar gestellt: daß es (für ihn bezw. für die Zukunft überhaupt) den ganzen, reichen Strom, zu welchem Beethoven die Musik aus den Quellen Bach's und Palestrina's hatte anschwellen lassen, in das Bett dieses Dramas zu leiten gelte, andererseits wieder dieses rein dichterische Drama aus dem Geiste des deutschen Singspieles, wie es in Mozart, Weber und (in der Oper) in diesem Beethoven selbst erst jüngst so herrlich zur Blüte gelangt war, verjüngt und neu wiedergeboren werden müsse.

Nur auf Grund einer harmonischen „Ehe" aber war hier die geforderte höhere, organische Einheit zu erzielen, und als solche „harmonische" konnte nur wiederum eine Ehe aufgefaßt werden, in welcher der Dichter — entgegen dem früheren, irrtümlichen und zwitterhaften Verhältnis — der gebende, der Musiker hingegen der empfangende Teil, ersterer zeugender Mann, letzterer das gebärende Weib war — beide in höchster Liebe vereinigt, in dem sich gegenseitig dargebrachten Opfer völlig auf- und untergehend. „Aus solcher Ehe wird das Drama nach seiner höchsten Fülle geboren".

Soweit die grundlegenden Voraussetzungen; nun auch noch die einzelnen grundwesentlichen Merkmale dieses neuen Dramas.

Vor Allem soll es zum beredten Zeugnis eines edelsten Kunstvereines, einer musischen Alleinheit der Kunst überhaupt werden, in welcher auch die anderen Künste in idealer Schöne, aufgehend im Ganzen

und Gemeinsamen, als Teilhaber mit herangezogen seien: die Architektur, um diesem Gesamtkunstwerk die seiner würdige Stätte zu bereiten, in der beredten, ausdrucksschönen und stylvollen Mimik des Darstellers die antike Plastik wieder erstanden, die Summa der in der Geschichte der christlichen Malerei verzeichneten Thaten und Kunsterrungenschaften, um diesen Darsteller in die für seine Handlungen glaubwürdige, seine Empfindungen begleitende und sein Denken bestimmende räumliche Umgebung zu versetzen — alles im Geiste der Musik zu einer edelsten Harmonie geläutert und verschmolzen.

Der Dichter weiterhin muß entgegen der bis zuletzt in der Oper festgehaltenen Gepflogenheit historischer Stoffe zu dem idealen Stoff des „Mythus" zurückkehren*), jenem ursprünglich namenlos entstandenen Gedichte des Volkes, das wir zu allen Zeiten von den großen Dichtern der vollendeten Kulturperioden immer wieder neu aufgegriffen und behandelt sehen, weil bei ihm alle konventionelle, nur der abstrakten Vernunft erklärliche Form der menschlichen Verhältnisse fast gänzlich verschwindet, um dafür dem ewig verständlichen Rein-Menschlichen, in seiner durch und durch konkreten und individuellen Lebensform doppelt liebenswürdig und um so deutlicher erkenntlich, Platz zu machen. Und was dann der Dichter, gerade da, wo er am größesten sich erweist, verschweigt, um uns dieses Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen, das bringt der Musiker seinerseits zum hellen Erklingen durch die untrügliche Form dieses laut ertönenden Schweigens und den Apparat seines im Gegensatz zur modernen Wortsprache ihm ganz neu gewordenen Sprachvermögens: das Orchester. Im Gegensatz zu der früheren Form des musikalischen Drama's als Oper in abgeschlossenen Nummern (Ouverture, Introduktion, Arie, Duett, Terzett, Finale ꝛc.), welche jede für sich ihr besonders durchgeführtes Thema haben, erfolgt die Durchführung der einzelnen „Leitmotive", der zur Musik gewordenen Grundmotive der Handlung selber, jetzt erst im Verlaufe und mit der Entwickelung des ganzen Drama's, (vgl. Schriften Bd. X, S. 240 f. Bayr. Bl. 1881, S. 53—61) wird die sogenannte unendliche Melodie, welche diese einzelnen Motive polyphonisch verwebt, so zur Trägerin des ganzen Entwickelungs-Prozesses überhaupt, das sie weiter spinnende

*) Vgl. hierzu bes. Wagner, Ges. Schr. IV, 334, 382; VII, 161.

Orchester, in dem jetzt gleichsam der Chor der antiken Tragödie wieder auflebt, in der Hand des Musikers an Stelle der früheren Riesenguitarre nun zu dem Meer, welches nicht nur „die Länder trennt und verbindet", sondern auf dem Rücken einer breiten, wie Wagner sagt: der vertikalen, Harmonie (Polyphonie) den leichten Nachen horizontaler Harmonie (den sich jener genau anschmiegenden Sprachgesang nämlich) trägt, welcher seinerseits wiederum aus der sinnlichen Klangwurzel der deutschen Sprache selbst, aus Stab und Stamm des Wortes, nicht aus Vers und Reim, Vokal und Melodie die Gesetze seines Styles herleitet. Der Chor dagegen, da er die Rolle und Bedeutung desjenigen der alten Tragödie sinngemäß an das Orchester abgetreten hat, kann jetzt nur mehr als handelnde Person im Drama mit begriffen werden und muß daher auch, wo er als solche nicht erforderlich ist, störend und überflüssig dünken. Und wie hierbei schon Alles innerlich, für Sinn und Zusammenwirkung des Ganzen als einer Einheit wohl motiviert erscheint, so darf endlich auch das Orchester, da es ja gleichsam das Innere der auf der Bühne vor sich gehenden Erscheinung zum Ausdruck und Ertönen bringen soll, mit seiner Mechanik der Tonerzeugung nicht störend mehr zwischen das Bild und den Beschauer treten, sondern muß vielmehr, in einen „mystischen Abgrund" versenkt, völlig unsichtbar wirken, ja noch weit mehr: vermöge einer besonderen Akustik der ganzen architektonischen Anlage des Theaterbaues aus dem Drama selbst, als das ertönende Innere desselben gleichsam, dem Zuschauer entgegenzukommen scheinen.

Dies die einzelnen Merkmale, die Grundelemente von Wagner's Theorie und Praxis, soweit sie die Produktion betreffen. Hinsichtlich der Reproduktion ergeben sich gleichzeitig noch als gewichtige Forderungen die nachstehenden:

Die Sänger müssen zuerst und vor Allem Darsteller, Schauspieler, die Dirigenten wiederum nicht Taktschläger, sondern geistig befähigte Künstler sein, welche — wie sie einerseits dem musikalisch reichen Melos durch eine kluge, dem Leben selbst abgelauschte Modifikation des Tempo's beizukommen wissen, so auch über den Rahmen ihrer rein musikalischen Wirksamkeit hinaus in die Regie ꝛc. beherrschend einzugreifen und, den ganzen Organismus mit einheitlichem Atem beseelend, sowohl die vollständigste Übereinstimmung zwischen Musik und Aktion, als auch die idealste Kongruenz zwischen Wollen und Ausführung herzustellen ver-

mögen — beide zusammen mit den Orchestermitgliedern in einer Art von „Stylbildungsschule" schon vorher zur Darstellung und Vorführung auch der älteren Werke berühmter Meister, zu einer Erlösung derselben aus traditioneller Entstellung im Sinne einer ganz fälschlichen Auffassung der Musik herangreift; Regie und Technik ihrerseits zu höherem Vermögen, namentlich geistig und in Bezug auf die so notwendige Styleinheit der zusammenwirkenden Faktoren, gesteigert; dazu nicht das barbarische Stylgemisch eines stehenden, ewig wechselnden Repertoirs, sondern „Bühnenfestspiele", als seltene, statt im zerstreuenden Getriebe einer Großstadt, fernab von der Welt und ihrer Hast im „Winkel" wohl vorbereitete Beispiele für die Möglichkeit einer wahrhaft monumentalen und nationalen Kunstübung.

Unwillkürlich haben wir hier schon vorgegriffen und auch Forderungen der II. und III. Periode bereits mit genannt. Im Ganzen läßt sich freilich sagen, daß sich in der zweiten, derjenigen der Reformation, manche extremen und schroffen Gedanken der anfänglichen Revolution, wie sie namentlich im „Kunstwerk der Zukunft" und etwas gemildert in „Oper und Drama" anklangen, mäßigten, aber auch erheblich vertieften. Wagner gewinnt mehr Interesse nun auch für das Lied und die Programmmusik, vor Allem die „Symphonische Dichtung" in ihrer berechtigten Eigenart; er hält sich den Blick wieder freier für ein etwaiges Fortbestehen des rein recitierten Drama's neben jenem musikalischen und faßt die Möglichkeiten einer Volksbühne als einer zukunftsreichen Abart des recitierten Schauspieles wieder mehr in's Auge; er wird den bildenden Künsten als solchen fortan mehr gerecht, zieht die Grundlagen einer wahrhaft produktiven „musikalischen Kritik" und verfolgt die politischen Geschicke mit wachsender Aufmerksamkeit und ansteigendem Verständnis; endlich erfährt in diesem interessanten Zeitraum Feuerbach in ihm seine endgiltige Umwandlung zur Schopenhauer'schen Philosophie.

Mittlerweile aber waren seine großen Hauptwerke vom Tristan bis zur Götterdämmerung herangewachsen, in seinem Geiste ausgereift und von ihm als Produkte seiner künstlerischen und sittlichen Anschauungen der Öffentlichkeit übergeben worden. Eine wahrhafte Universalität des Geistes, geistig-sittlich-religiöser Anlagen bekundeten sie zusammen mit den gleichzeitig erscheinenden Schriften; in dem geistigen Ausbau ihres dichterischen Gehaltes lag die Möglichkeit einer neuen Kultur, die schließlich

in „Parsifal" — dem letzten Lebenswerke — ihren weihevollsten Ausdruck finden sollte und deren Erstreben von uns als die besondere Periode der Regenerationsidee bei Wagner bezeichnet worden ist. „Was ist deutsch?" „Was ist Stil?" „Was ist Menschlichkeit?" — in dieser Klimax von Fragen bewegt sie sich vornehmlich in stetig zunehmender Anteilnahme an der allgemein menschlichen Umgebung seiner Zeit. Immer mehr tritt hier das rein Nationale hinter diesem allgemein Menschlichen nun zurück, und diese liebevolle Umfassung alles Reinmenschlichen wiederum, sie scheint ihr wohlverbrieftes Recht nur wieder aus dem Beruf der Musik selbst herzuleiten, je mehr diese nicht nur in ihrer Eigenschaft als spezifisch christliche Kunst, sondern zugleich als Universalsprache der Welt eben dieses Übernationale, Reinmenschliche zu wirken scheint. Jetzt wird Schopenhauer's Lehre ausgebaut und auf die verschiedensten Gebiete sinnvoll angewandt; das Verhältnis zwischen Staat und Religion und Kunst zu ergründen gesucht; fast jeder Teil der Wissenschaft erhält irgend eine dankenswerte Anregung; einläßlich befaßt er sich mit Erziehungsangelegenheiten, mit ethischen und sozialen Problemen; lebhaft beschäftigt ihn die Racen- und die Ernährungsfrage, und sogar für Kolonisation als einer nächsten Möglichkeit der Regeneration des Menschengeschlechtes erwärmt er sich vorübergehend — es sind ebenso viele Ansätze zu Weiterentwicklungen, lauter nicht zu übersehende Glieder einer späteren „Wagner-Schule", wie sie in diesem Sinne universeller überhaupt nicht gedacht werden kann.

Und damit wollen denn auch wir nun endlich zu dieser selbst übergehen, wobei ich zur Charakterisirung der Jünger dieser Schule eine allgemeine Bemerkung nicht unterdrücken kann. In einem Punkte nämlich unterscheiden sie sich da, wo sie forschen, ganz erheblich von allen übrigen Forschern und namentlich von den Universitätsforschern unserer Zeit. Sie gehen nicht etwa wie diese von keiner Voraussetzung aus, um oft — nichts zu finden und sich ewig im Zirkel-Kreis sogen. wissenschaftlicher Gemeinplätze tanzend zu drehen, sie nehmen vielmehr von irgend einer anregenden Bemerkung ihres Oberhauptes — und wäre dieselbe die gewagteste Hypothese — als einem für sie feststehenden Axiom Besitz, forschen und forschen dann weiter und — finden! Ich spreche hier von „forschen", denn in der That besteht kein Zweifel, daß der eigentliche Ausbau dieser Schule zunächst mehr von Seiten der

Theorie her erfolgt, indem man dieſe auf den verſchiedenſten Gebieten und Stufen des Lebens Realität gewinnen läßt, und der Grund hierfür liegt ja wohl darin, daß ein praktiſcher Wagner, ein ebenſo vollendetes Genie wie er nicht alle Tage wiederkehrt und es bis zur nächſten, die Zeit beherrſchenden genialen Erſcheinung hin gewiß immer noch ſeine guten Wege haben wird. Immerhin aber ſind auch auf dem praktiſchen Gebiete, in Produktion und Reproduktion, gar manche Schüler thätig, die ſich auf ihrem Wege durchaus als „Selbſtändigkeiten" erweiſen und der Zeit bereits Eigenartiges gar mancherlei zu ſagen wußten — und mit dieſen werden wir uns alſo zu allererſt zu befaſſen haben.

Berühren wir hier zunächſt das Gebiet des muſikaliſchen Drama's ſelber, ſo möchte es uns da im erſten Augenblick wohl den Eindruck machen, als wäre grade hier der Geiſt Wagner's beſonders wirkſam, wäre auf dieſem Felde die Wagner-Aera bereits angebrochen. Schier keine Neuaufführung einer Oper geht vorüber, ohne daß wir nicht von dem „Schüler Wagner's" hören müſſen, der ſich „davor gehütet hat, in ſklaviſche Nachahmung ſeines Meiſters zu verfallen". Die ſtereotype Wiederkehr dieſer Formeln und Redensarten hat den Verfaſſer der „Neudeutſchen Kapellmeiſtermuſik" ſchon im Jahre 1885 veranlaßt, eine ein für allemal anzuwendende Muſterkritik für dergleichen Erſcheinungen in ſein Büchlein mit aufzunehmen, und man muß die deutſchen Muſikkritiker billig bewundern ob des Aufwandes an Geiſt und Scharfſinn, womit ſie ſich in der Erfindung immer neuer Wendungen und Variationen des alten Themas geradezu erſchöpft und ſich im Grunde doch nur mehr oder minder anſtändig herumgedrückt haben um die eine traurige, nackte Thatſache: Es war wieder einmal nichts! Alſo weit eher das Gegenteil einer Wagner-Schule dürfte den mancherlei Erſcheinungen in dieſem Genre zu entnehmen ſein; faſt alles blieb Kopie oder wenigſtens an leeren Äußerlichkeiten haften und um ſo mehr Bedenken juſt mußte all' dieſes erregen, je mehr es grade hier Hic Rhodus, hic salta! hätte heißen müſſen. Mit der glänzenden Inſtrumentation, einer ſehnſuchtskranken Harmonik à la Tristan, der Anwendung von Leitmotiven*), der Ver-

*) Wobei überdies noch die von Santen-Kolff (Bayr. Bl. 1886 St. VI ff.) ſo überzeugend nachgewieſene und hiſtoriſch begründete Unterſcheidung zwiſchen dem einfachen Reminiscenz-Motiv und dem Leitthema zu berückſichtigen bliebe, um eine „Wagner-Gefolgſchaft" zu begründen.

meidung von Chören oder Ensembles, von Textwiederholungen im Gesange, sowie mit einer Personal-Union von Dichter und Musiker allein ist es eben doch noch nicht gethan*), wiewohl letzteres sich in neuerer Zeit doch mehr und mehr als die conditio sine qua non gleichsam zu einem styleinheitlichen Musikdrama herauszustellen scheint, wenn immer auch R. Wagner selbst (Ges. Schr. Bd. IV, S. 260) die Forderung als solche ausdrücklich verneint hat.

Allerdings läßt sich kaum leugnen, daß der dichterische Wert der Operntexte seit Wagner ein bedeutend größerer geworden ist. Abgedankt sind endlich jene routinierten Text-Fabrikanten, wie Scribe, Mosenthal, Lipiner und Kons., die das Privilegium des Operndichtens gepachtet zu haben schienen, und wo sie uns allenfalls noch vereinzelt (z. B. in der Königin von Saba, Merlin, Folkunger) entgegentreten, da begegnen sie uns mit gar seltsamem neuerem Aufputz, so daß wir — durften wir in „Rienzi" noch einen Wagner mit Meyerbeer'schen Allüren begrüßen — jetzt wenigstens von einer Meyerbeeriade mit R. Wagner'schen Allüren bei ihnen sprechen konnten. Dagegen lassen sich bereits 5 Componisten namhaft machen (Mottl, Weingartner, Draesecke, Kienzl, Ritter, denen R. Strauß hoffentlich bald nachfolgen wird), welche ihre Texte selber dichten. Auch deutet die Wahl der in den letzten Jahrzehnten bearbeiteten Stoffe vielfach auf Wagner'sche Wirkungen hin; denn Gunlöd, Armin, Gudrun (2), Merlin (2), Urvasi, Sakuntala, Malawika, Herrat, Baldur, Wieland, Heilmar, Kunihild, Melusine, Loreley (2—3), Trentajäger, Meisterdieb in unserer Zeit sind kaum denkbar ohne das Vorgehen eines Wagner, wogegen freilich die Wahl eines historischen Stoffes wie

*) Gar treffend schreibt Hans Herrig hierzu einmal in den „Bayr. Bl." 1889, S. 379 von Wagner: „Nur die ungeheure Kraft seiner Musik erlaubte der Poesie ein scheinbar so selbständiges Leben, wie wir es in seinen Dichtungen finden. Daß Wagner keine Schule macht, liegt nicht darin, daß die Form (im höchsten Sinne) seiner Werke sich nicht dazu eignet, sondern darin, daß diese Formen so schwer auszufüllen sind, indem bald der Dichter den Musiker, bald der Musiker den Dichter sucht, bald sich jeder einbildet, beides in einer Person zu sein, was dann das allergefährlichste, und trotzdem es eine Kopie zu sein scheint, unwagnerischeste (?) ist; denn eine solche Verbindung würde genau denselben Entwicklungsgang nicht nur ihres Inhabers, sondern auch der Zeit, in welcher er lebt, voraussetzen. Insofern wird das Wort Wagner's ewig wahr bleiben, daß sich aus den Werken des Genies kein Genre machen läßt."

Agnes Bernauer (Mottl) oder Geneſius (Weingartner) bei ausgeſprochenen Wagner-Adepten billig befremden muß. Nicht minder ſind Reyer's „Sigurd", Chabrier's „Gwendoline", ſowie Bruneau's „Traum" und Bénoit, am Ende auch Verdi in ſeiner neueſten Entwickelung (nicht aber Franchetti's „Asraël", der wieder mehr an Meyerbeer erinnert, und ſchon gar nicht Mascagni) beredte Zeugniſſe für ſolche von Wagner ausgehende Wirkungen auch im Auslande. Aber Wirkungen an ſich begründen noch keine „Wagner-Schule" und — eine Schwalbe macht noch keinen Sommer. Das „Wie er ſich räuſpert, wie er ſpuckt" iſt nur allzu häufig von ihnen lediglich „abgeguckt". Was bei ihnen mit einer gewiſſen Regel auffällig hervortritt, das iſt, daß ſie ein tieferes, kongeniales Erfaſſen der Mythus-Idee als ſtofflichen Untergrundes vermiſſen laſſen. Götter und Helden thun's noch nicht; im Gegenteil, ſie thun's um ſo weniger, als die Dichter es meiſt an der pſychologiſchen Vertiefung wie an einer ſtrafferen Dramatik dabei fehlen laſſen. Die mehr oder minder ſelbſtändige Weiterbildung der muſikaliſchen Seite des Werkes vermag dafür nicht zu entſchädigen; ſie kann um ſo weniger befriedigen, je mehr gerade ſeit Wagner auf den Dichter als den männlichen Teil der „Ehe" Nachdruck verlegt werden und eine Nichtbefolgung dieſes Grundſatzes die traurige Wahrheit aufdecken muß, daß es auch dieſen „Schülern" Wagners doch nur wieder darauf angekommen iſt, die Abſicht des Drama's herbei zu ziehen, um lediglich der Wirkſamkeit der Muſik Anhalt zu irgendwie gerechtfertigter, mehr abſoluter Ausbreitung zu geben. Was ſie an Wagner'ſchen Gewändern den Textgerippen umhängen, es berührt ungefähr ſo wie eine lediglich angelernte Redensart, ein falſch oder ſchlecht angewandtes Fremdwort, und wenn man ſo oft hört, daß die Muſik Wagneriſch, das Textbuch aber geſchmacklos, mißraten, unmöglich ſei — ſo iſt damit eigentlich ſchon wieder Alles geſagt. Das Traurigſte daran aber vollends iſt, daß die meiſten nicht einmal ſo weit, nicht einmal auch nur bis zu dem Verſuch einer Wiedergebärung des Mythus vordringen, ſondern überhaupt in der primitivſten Sage ſchon ſtecken bleiben. In gewiſſem Sinne und cum grano salis verſtanden ließe ſich ſagen, daß die große Mehrzahl noch kaum über Marſchner und Lortzing hinausgekommen iſt, oder noch deutlicher: daß ſie ſich ganz noch im Anſchauungskreis der — Wagner'ſchen „Feen" bewegt; und das iſt wieder ein böſer, nicht wohl zu verbergender Fehler.

An diesem heiklen Konflikt scheint leider auch ein Talent wie Hans Sommer mit seiner „Loreley" für diesmal noch gescheitert zu sein, der hinsichtlich seines technischen Vermögens, seines musikalischen Reichtums, seiner feinsinnigen Deklamationskunst, sowie seines ernsten, künstlerischen Strebens sonst als ein vollberechtigtes Glied innerhalb einer Wagner-Schule gelten darf, dem jede nur erdenkliche Aufmunterung gebührt, die es zu seiner eigentlichsten Fähigkeit wachrufen kann. Denn auf ihn richten sich unsere Blicke mit zunächst, wenn wir das Gute, das wir vom Wagnerianismus auf diesem Gebiete noch erwarten, bezeichnen wollen. — Daß Heinrich Zöllner kein Wagnerianer vom echten Schrot und Korn ist, konnte er durch nichts deutlicher erweisen, als dadurch, daß er den I. Faust ohne Weiteres in Musik setzte, so Wagnerisch er sich im Übrigen dabei zu geben suchte. Wieder andere zeigen sich bei allem Wagnerianischen Gebahren doch mehr als Schumannianer (so z. B. Kienzl noch in seiner „Urvasi" und Weingartner mit „Sakuntala"*)); sie setzen oft, und zwar zum Teil mit derselben kindlichen Naivetät gegenüber allem Textlichen und Dramatischen, weit mehr die von Schumann mit „Paradies und Peri" angebahnte Richtung fort, als daß sie mit der Wahl indischer Stoffe etwa Wagner's Conception der „Sieger" (cf. Nachlaß-Band und Bayr. Blätter 1891 No. 1: „Parsifal-Jesus-Buddha" von Karl Heckel) fortzusetzen scheinen, und am allermeisten Verwunderung muß erregen, daß gerade auf dem Gebiet der komischen Oper, wo Wagner mit seinen „Meistersingern" kaum erst den Rahm abgeschöpft hat, und wo zu thun noch gar viel übrig bleibt, so wenig Spuren einer geistigen Nachfolgerschaft sich bis dato bemerklich machen. Der „Barbier" von Cornelius gehört aus guten Gründen wohl nicht hierher; H. Götzen's vortreffliche „Bezähmte Widerspenstige" nur in sehr beschränktem Grade, insoweit sie leitmotivisch verfährt und ein sinnvolles, psychologisch besser motiviertes, vom Geiste dramatischer Poesie durchwehtes Textbuch zur Grundlage hat; Weingartner's „Malawika" schon weit eher, wiewohl auch hier die eigentliche Komik mit den verwechselten Personen bedenklich an einen gewissen Mozart'schen „Figaro" oder „Cosi fan tutti" erinnert, wogegen Kistler's „Till Eulenspiegel" im Sinne einer

*) Dem Dichterkomponisten der „Sakuntala" will ich gern zugeben, daß die textliche Syntheſe von „Tristan" und „Parsifal" ohne Wagner kaum in ihm angeregt worden wäre.

„Wagner-Schule" als gänzlich mißglückt aufzufassen ist. Kurz — nehmt alles nur in allem, so steckt schließlich in dem kleinen Büchlein „Helden und Welt" von Heinrich von Stein (oder auch in dessen „Nachlaß") mehr echter, gesinnungstüchtiger und wahrhaft dichterischer Wagnerianismus — freilich hier ohne das Vermögen der Musik — als in sämtlichen diesen Nach-Wagner'schen Operntexten zusammengenommen.

Nur ganz wenige und ganz Weniges vermögen wir von diesem Urteil auszuschließen und mit diesen haben wir uns hier in Kürze noch zu beschäftigen. Möchte man hier zuvörderst auch Peter Cornelius mit aufzuführen gar wohl versucht sein, der — eine echte Dichter-Natur und durchaus ebenbürtiger Wort- und Tondichter in Einem — mit seinen drei herrlichen Dramen: Barbier von Bagdad, Cid, Gunlöd sein Lebensthema: die Liebe als psychologisches Problem in je besonderer Gestaltung gar tief und gehaltvoll durchgeführt hat, so gehört er des früheren Zeitpunktes wegen (seine Werke datieren aus den 50er und 60er Jahren) doch noch nicht eigentlich zur Wagner-Schule, kann vielmehr in dieser und für diese füglich nur in Betracht kommen insofern, als er erst jetzt, eben meist von Schülern und Jüngern dieser Richtung selbst, aufgeführt und an's Tageslicht wieder hervorgezogen wird. Übrigens unterscheidet ihn auch noch der Umstand von der Schule Wagner's einigermaßen, daß er sich in seinem „Barbier" an Berlioz angelehnt hat, wie er überhaupt auch sonst starke Beeinflussung durch Berlioz zeigt; und wenn auch in seiner „Gunlöd" eine Einwirkung Wagner'scher Kunst auf seine Muse ungleich deutlicher nachweisbar hervortritt, so ist demgegenüber doch wieder hervorzuheben, daß im Textlichen eine Verquickung des germanischen Göttermythus mit christlichen Elementen nicht ganz vermieden ist (auch Kistler mit „Baldur's Tod" ist neuerdings in denselben Fehler gefallen), bei der der christliche Gedanke doch nicht ganz lauter und rein so sehr ohne Rest im altgermanischen Mythenelement aufgehen dürfte, wie dies z. B. bei der von Wagner so genial getroffenen Vorschattung desselben im „Nibelungenring" zu rühmen bleibt. — Ich erwähnte soeben Kistler und habe mich mit ihm an dieser Stelle weiterhin noch zu befassen, soweit seine im Anfang der 80er Jahre zu Sondershausen aufgeführte Oper „Kunihild" hier mit beizuziehen ist. Ganz besonders ist es bei diesem Werk der Text (der von einem Wagnerianer par excellence, dem Grafen Ferdinand von Sporck in

München, herrührt), was mir die Berechtigung, die Oper in diesem Zusammenhange zu nennen, erteilt. Das Format, wenn ich so sagen darf, Ton, Vers und Sprache sind ganz vorzüglich getroffen; ein durchaus gutes Textbuch mit psychologischer Charakteristik, sittlicher Vertiefung und künstlerischem Aufbau der Handlung, die nur in einigen ganz wenigen Punkten noch etwas klarer motiviert sein könnte, dabei das Ganze von größter Konzentration und straffster Einheitlichkeit, zudem mit echt Wagnerischem Geiste tief in's Symbolische eingetaucht — ist es eigentlich das erste und bisher einzige Beispiel für die Möglichkeit eines musikalischen Drama's bei getrennter Ausführung des dichterischen und des musikalischen Teiles durch verschiedene Personen. Denn auch der Komponist, der sich überdies durch eigenartige Harmonik, neue Instrumentalfarben und charakteristische Deklamation bei leitmotivischer Behandlung hervorthut, hat den hier angeregten Styl im Großen und Ganzen zu packen gewußt und mit dieser Oper eine Höhe seines Könnens beschritten, die er später nicht wieder erreicht hat. Aber freilich läßt sich nicht leugnen, daß seine Musik mangels kräftigerer Gesinnung im Grunde doch hinter den Intentionen des Dichters mannigfach noch zurückgeblieben ist, und da er selbst einer stylvollen Durchbildung, eines klaren Bewußtseins seiner Leistungsfähigkeit zu entbehren scheint, ist er denn auch im späteren Verlauf vor Geschmacklosigkeiten und Mißerfolgen nicht bewahrt geblieben. Auch sein neuestes Werk, „Baldur's Tod", kann ich leider nicht ganz davon ausnehmen, wenngleich ich gerne zugeben will, daß er damit die Scharte des „Till Eulenspiegel" einigermaßen wieder ausgewetzt hat. — Neuerdings ist dann Wilhelm Kienzl, ein nicht minder überzeugter Wagnerianer, mit einer Oper „Heilmar der Narr", an der Münchener Hof-Bühne mit Erfolg aufgeführt, bemerkenswert hervorgetreten. Ich kenne die Musik derselben noch nicht und kann mich daher nur mit der größten Reserve auf glaubwürdige Referate beziehen, nach denen er auch in diesem Werke weder die früheren Schumannischen Rudimente noch auch den Fluch des Wagner'schen Epigonentums völlig überwunden zu haben scheint. Zweifellos aber bedeutet der Text, dessen Grundmotiv an die Schiller'sche „Jungfrau von Orleans" oder auch die Wagner'sche „Sarazenin" anklingt, diesmal einen bedeutenden Fortschritt gegen die frühere „Urvasi" (wie er denn auch vom Komponisten mit unläugbarem, inhaltlichem wie formalem

Geschick diesmal selbst gedichtet worden ist) und gerne bestätigen wir nach dem Studium desselben, was die „Münchener Allg. Ztg." nach der Aufführung schrieb, wenn sie sagte, daß er „an vielen Stellen von außerordentlich poetischem Schwung, an anderen, wie in der Anrede der Traumerscheinung, von ungewöhnlichem Tiefsinn" sei. Trotzdem ist auch er über einen gewissen Heiling- und Holländer-Ideenkreis noch nicht ganz hinausgekommen und hinterläßt vor Allem am Schluß ein großes, unbeantwortetes Fragezeichen. — Was wir uns endlich von Hans Sommer noch erwarten, habe ich bereits anzudeuten gesucht.

Ein Einziger hat es bis jetzt vermocht, über der treuen und gewissenhaften Aneignung Wagner'scher Lehre seiner eigenen Selbstständigkeit und berechtigten Eigenart nicht zu vergessen, der Erste zugleich seit Peter Cornelius, der als vollberufener, ebenbürtiger Wort- und Tondichter in einer Person auf dem Plane erscheint: Alexander Ritter mit seinen beiden Einaktern „Der faule Hans" und „Wem die Krone?" — die beide je mehr sich als Wagnerianische Abkömmlinge erweisen, je weniger sie anscheinend sich „Wagnerisch" behaben, je weniger sie prunkvoll instrumentiert sind und „von jenen Dissonanzen strotzen, die — gewöhnlich an verkehrter Stelle angewandt — uns aus dem Triebe äußerlicher Nachahmung des kompliziertesten Tristan-Styles, nicht aus einer Forderung der poetischen Idee erwachsen". Ich möchte dabei nicht gerne mißverstanden werden. Bei Ritter ist nicht etwa in dem Sinne von einer Wagner-Schule die Rede, daß er eine Aera begründete, welche für alle anderen nun den Bann gelöst, den Fingerzeig und Wegweiser ein für allemal gegeben haben würde, dem sie nun in formeller Richtung lediglich nachzufolgen brauchten.*) Wohl aber bleibt Ritter selbst für uns das sprechendste Symptom, bildet in persona den eklatantesten Beweis für das Vorhandensein und stille Wirken einer für die Ober-

*) In der musikalischen Gestaltung der zweitgenannten finden sich sogar wesentlich mehr Berlioz'sche Grundelemente, also daß ich sogar schon darüber nachzusinnen begann, ob es nicht der Hauptvorzug und das Besondere dieser Opern sei, daß hier die Berlioz'sche Instrumentalmusik in all' ihrer Subtilität und Ausdrucksfähigkeit — welche bekanntlich von Berlioz selbst nicht ohne Weiteres auf seine eigenen Opern übertragen worden ist — nunmehr auf dem Gebiete des musikalischen Drama's erst ihre eigenartigen Früchte zu tragen beginne (was freilich dann Peter Cornelius als Potenz bereits inauguriert hätte).

fläche nur noch verborgenen Schule des großen Dichter-Komponisten, der 1883 so plötzlich von uns gegangen ist. Denn er ist einer der Wenigen und ganz Seltenen, welche die Prinzipien der neuen Schule in ihrem Kerne und Lebensnerv wirklich erfaßt, mit wahrem Verständnis und produktivem Vermögen in sich aufgenommen, welche diese Prinzipien — der Grenzen, aber auch der Kräfte ihrer eigenen Begabung voll bewußt — in sich umgebildet, an ihnen schließlich nur ihre eigene Selbständigkeit entwickelt und geläutert haben. Während Andere (um das Gesagte hier kurz noch einmal zusammenzufassen) nur immer den äußeren Orchester- und Instrumentations-Apparat Wagner's sich angeeignet und in seinem großen, weitausholenden Bühnenstyle partout sich bewegen zu müssen gemeint haben, dabei aber mit Ausnahme des veränderten Stoffes und Kolorites hinsichtlich der Textgestaltung selber noch kaum eine Rückwirkung dieser kräftigen neuen Schule verraten, ist Ritter der Einzige, der auch in diesem wichtigsten Punkte Wagner verstanden und auch hinsichtlich dieses s. z. s. integrierenden Bestandteiles eines durch ihn gestellten Kunstproblems ihn echt künstlerisch fortgebildet hat. Insbesondere ist es daher das ganze Format, und die eigentümliche, in ihrer Art wieder durchaus originelle Stoffwahl, welche — als Ausflüsse einer völlig unbeirrten Selbsterkenntnis — an diesem Komponisten und Schüler des Bayreuther Meisters so wohlthuend berühren. „Zum ersten Mal seit R. Wagner ist hier wieder eine poetische Handlung (also das Drama) der Zweck, und die Musik diesem gegenüber in die richtige Stellung gebracht, eines der vielen, vielleicht das bedeutendste Ausdrucksmittel des Drama's zu sein, um besonders durch die höchste Präcision des Ausdruckes der poetischen Idee diese selbst, den Inhalt nämlich, zum deutlichsten Gefühlsverständnisse zu bringen".

Ich will damit auch noch keineswegs gesagt haben, daß diese Texte nun schon ganz und gar vollendete Meisterwerke seien, und namentlich wird vielleicht an demjenigen zu „Wem die Krone?" noch gar Manches auszustellen sein, da er mir denn formell und inhaltlich ein klein wenig in das erkältende Gebiet der Allegorie bereits überzuspielen scheint, wogegen in dem „Faulen Hans", der von Haus aus auch mehr musikalische Substanz mit sich bringt, das Concentriert-Typische und Rein-Menschliche — wo dann die Idee ohne Rest im Bilde aufgeht und keine „Absicht" mehr „verstimmt" — weit glücklicher getroffen

ist. Aber jedenfalls — selbst bei solchen Zugeständnissen — ragen diese beiden, unscheinbaren Texte über das Gewohnte weit hinaus und überragen, was echtes Wagner'sches Blut und nicht Bastarden-„Saft" in ihren Adern anlangt, ihre sämtlichen zeitgenössischen Kollegen um Haupteslänge; denn — just in der Beschränkung zeigt sich hier der Meister! Zudem ist ganz zweifelsohne neben jenem Symbolischen gerade das Komische Ritter's spezifisches Talent, entwickelt er doch hier (im „Faulen Hans" zumal) eine Gestaltungskraft, eine urwüchsige, derbrealistische Gegenständlichkeit, die um so mehr einschlagen muß, je seltener und dürftiger wir ihr auf dem Gebiete des vornehmeren modernen Opern-Genre's begegnen dürfen. Ich habe wenigstens das gesamte Thaterpublikum noch nie so belustigt gesehen, noch nie so herzlich und durchaus gesund durch alle Ränge des Theaters hindurch lachen hören in einer Nach-Wagner'schen Oper, wie die Weimarer Zuhörerschaft während der beiden Aufführungen des „Faulen Hans", die ich besuchte. Es war eine Herzensfreude, nicht mehr nur ein frembartiges „Amusement"; denn hier war die Bühne wieder einmal zum Spiegelbilde ihrer Zeit geworden, fühlte sich die Volksseele selber im Innersten belauscht und — gewürdigt. Und wie hier in der Behandlung des Textlichen als beachtenswerter, im besten Sinne moderner Dichter, so zeigt sich Alexander Ritter namentlich in der Schärfe charakteristischen Ausdruckes als durch und durch hochbedeutender moderner Musiker, der allerdings dann auch ganz andere Ziele verfolgt, als diejenigen noch heute sind, die dem aus den Konservatorien herkommenden ‚absoluten' Musiker von Klassiker Gnaden erstrebenswert dünken. „In dem Drang, das gesungene Wort zu deutlichster Wirkung zu bringen, fand er, selbst mit dem feinsten rhythmischen Gefühle für feinsinnige Deklamation der deutschen Sprache begabt, sogar — ein wichtiges Moment, bei einer Wagner-Schule von grundlegendster Bedeutung! — auf ganz natürlichem Wege auch den wahren, echten, aus der Sprach- und Wort-Wurzel selbst entkeimenden, deutschen Gesangsstyl". Ganz ebenso neu und zwanglos selbsteigen wiederum verfährt er auch in der originellen Behandlung des Chores, der von ihm z. B. in „Wem die Krone?" mit ganz neuen Aufgaben in die Handlung eingeführt ist und bei richtiger Erfassung und liebevoller Ausbildung der damit gegebenen Stylelemente weiterhin (wie jeder Kundige sofort einsehen wird) noch zu einem ganz neuen

Stylprinzip in der Chorwiedergabe innerhalb des musikalischen Drama's überhaupt leiten kann. So schließen wir uns denn den Ausführungen eines deutschen Kapellmeisters Wagner'scher Schule, aus vollster Überzeugung an, der — unter Anerkennung der Thatsache, daß die beiden Ritter'schen Werke in dem bescheidenen Rahmen von Einaktern seit R. Wagner's gewaltigen Schöpfungen die einzigen Erzeugnisse auf dem Gebiete des von jenem zuerst bethätigten „Gesamtkunstwerkes" seien — seinen Glauben an Ritter schließlich zu dem Wunsche formulierte:

„Möge der junge Komponisten-Nachwuchs bald ähnlich selbständige Bahnen einschlagen, uns ein styleinheitliches, deutsches Repertoire vor Allem schaffen helfen! Möchte aus echter Wagner'scher Schule uns bald die Fülle lebenskräftiger dramatischer Werke erblühen, die wir unbedingt nötig haben, um den Erzkoloß des Wagner'schen Kunstwerkes zu untermauern und zu stützen, auf daß er fest stehe für spätere Zeiten durch die Garantie einer stylvollen Wiedergabe im Sinne seines Meisters! Dann, wenn wir erst diese von R. Wagner ganz im Allgemeinen ersehnte, deutsche Kunst (und nicht blos Bayreuth) haben, werden die exotischen Dünste des heute auf allen deutschen Bühnen stagnierenden Opernsumpfes sich von selbst in ihre Heimat verziehen und die deutsche dramatische Kunst, derjenigen anderer Nationen ebenbürtig, segensvoll wirken und wachsen zum Heile des deutschen Volkes wie seiner Kultur!"

Wenden wir uns von hier hinweg neuen Ausblicken zu und gehen innerhalb des Gesichtspunktes der „Produktion" nunmehr um einen Schritt weiter, so werden wir alsbald bei einer neuen Art von „Festspielen" im Sinne der Wagner'schen Kunstauffassung uns anlangen sehen, obwohl sie gerade von der Anteilnahme der Musik zunächst abstrahieren oder doch diese wenigstens nicht weiter als etwa der evangelische Kirchendienst den Gemeindegesang mit heranziehen. Ich meine die mancherlei hervorgetretenen Versuche zur Begründung von Volksschauspielen mit oder ohne Volksbühne.

Hans Herrig, ein warmer Anhänger Wagner'scher Kunst, hatte einem von dem Meister selbst in der Gelegenheits-Schrift „Ein Theater in Zürich" (Bd. V, S. 57) gegebenen Winke: daß der Schauspielerstand als besondere Kaste erlöschen und in eine künstlerische Genossenschaft aufgehen solle, an der nach Fähigkeit oder Neigung mehr oder weniger die ganze bürgerliche Gesellschaft Teil nimmt, — sowie einem

vielseitig gefühlten, realen Bedürfnisse der Zeit Folge gebend zur Luther-Feier 1883 ein Luther-Volksspiel gedichtet und dieses mit Hilfe Friedrich Schön's (Verwaltungsrates der Bayreuther Bühnenfestspiele) zu Worms, Mangels eines Theaters-Raumes in der dortigen Kirche selbst, unter begeisterter Anteilnahme der Bevölkerung zur Aufführung gebracht.*) Darauf hin haben Hans von Wolzogen — in seiner Schrift „Die Idealisierung des Theaters" (1885) — und Hans Herrig selbst in der Untersuchung über „Luxustheater und Volksschauspiel" (1886) — die Grundlinien einer Theorie des Volksschauspieles zu entwickeln versucht und der Wagnerianer Schön zu Worms mit Hilfe der Stadt schließlich die erste deutsche „Volksbühne" errichtet, welche sich zugleich die in den Aufsätzen von Wagner: „Schauspieler und Sänger" (IX, S. 230—237 u. a. a. St.), von Friedrich Hofmann: „Theaterbau" (Bayr. Bl. 1885, Stück I und II), sowie H. von Wolzogen: „Karl Friedr. Schinkel und der Theaterbau" (Bayr. Bl. 1887, St. III) enthaltenen Grundsätze über sinngemäße Theater-Architektur zu Nutzen machte. Alle diese letzteren Untersuchungen, die selbst wieder auf eine im Goethe'schen „Wilhelm Meister" gegebene Anregung zurückführen, waren vor Allem dazu angethan, zu erweisen: 1) wie Wagner kein organisch entwickeltes Gewächs verwarf, als er sich von dem historisch überlieferten, modernen Theaterbau unwillig abkehrte, und 2) daß der Bayreuther Theaterbau geradezu für alle Zeiten mustergiltig genannt werden darf, überhaupt das vollkommenste Theater, das je errichtet wurde (auch das griechische mit inbegriffen) bleibt — wie denn auch das Prinzip Wagner's anläßlich einer öffentlichen Architektur-Konkurrenz in einigen vorzüglichen Arbeiten die Anerkennung und Prämiierung der Preisrichter bereits errungen hat. Seither scheint sich diese Institution von Volks-Schau- und Fest-Spielen als eine stehende mehr und mehr in deutschen Landen einbürgern zu wollen, und es bleibt demnach nur zu wünschen, daß ihr auch in recht viel anderen Städten die „Volksbühne" bald nachfolgen möge. — Nicht als der Wagner-Schule entstammend darf dagegen — um dies hier zu erwähnen —

*) Schon 1882 hatte sich ein energischer Anhänger Bayreuths, Cyrill Kistler — der Komponist der „Kunihild", bei dem Volksspiel „der Schmied von Kochel" in Bayern als geistiger und künstlerischer Anreger und Leiter rühmlichst hervorgethan, nachdem er bereits 1880 über die unwürdige Musik des Oberammergauer Passionspieles einen Notschrei erlassen.

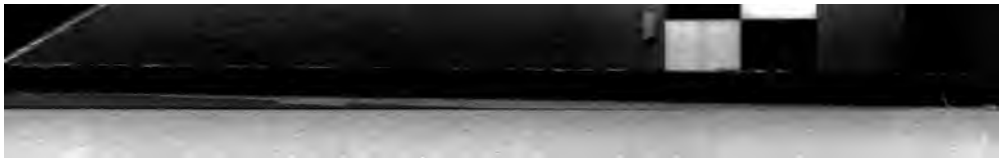
die in München neuerdings versuchte besondere Shakespeare-Bühne gelten, die uns Wagnerianern vielmehr als das totgeborene Kind einer rein wissenschaftlichen und litterarischen Renaissance-Bestrebung, als unfruchtbarer Galvanisierungs-Versuch sich präsentiert, um die Shakespeare'schen Dramen wieder zum Leben zu erwecken, aber dabei eher das Gegenteil des Beabsichtigten, die Versteinerung der Musen zum Museum, die Verknöcherung des Lebens zur Mumie erreichen dürfte. Wohl aber mögen die während der letzten Jahrzehnte in München, Weimar, Leipzig ꝛc. hervorgetretenen, mehr oder minder glücklichen Versuche einer Gesamtaufführung des Goethe'schen „Faust" nach seinen beiden Teilen in letzter Instanz auf Wagner'sche Anregungen zurückzuführen sein. Denn während unsere Herren Professoren, Kenner und Gelehrten nach wie vor an diesem seltsamen Ding als einem reinen „Ideendrama" festhielten, das „man nicht deklinieren kann", und demgemäß auch die Aufführbarkeit hartnäckig leugneten, hat es zeitlebens keinen wärmeren und energischeren Verteidiger eben dieser Aufführbarkeit auch des II. Faust gegeben als R. Wagner. Er selbst schreibt in der bereits erwähnten Schrift über „Schauspieler und Sänger" (IX, S. 255 f.) darüber: „Nur wenn wir ein Theater, eine Bühne und Schauspieler hätten, welche uns dieses deutscheste aller Dramen vollständig richtig zur Darstellung brächten, würde auch unsere ästhetische Kritik über dieses Werk in's Reine kommen können. Wir würden dann erkennen, daß kein Theaterstück der Welt eine solche scenische Kraft und Anschaulichkeit aufweist, als gerade dieser (man möge sich stellen, wie man wolle!) immer noch ebenso verketzerte wie unverstandene zweite Teil der Tragödie."

Beachtenswert in einem ganz anderen Sinne dünkt uns ferner noch, daß Hans von Wolzogen aus eben jener Schrift Wagner's*) später auch die Grundelemente zu seinem Hinweis auf eine mögliche Renovierung des Genre's der volkstümlichen Komödie entnommen hat, den er zur 100 jährigen Geburtstagsfeier Ferdinand Raimund's mit dessen Namen geschmückt im Bayr. Taschenkalender von 1890 veröffentlichte. Enthält derselbe doch gar beherzigenswerte Grundlagen zum ideellen Ausbau des volkstümlichen Lustspieles, auch insoweit dasselbe als *musikalische* Komödie (s. oben) noch im Schoße der Zukunft ruht.

Und hier ist nun auch der Punkt, wo die jetzt gerade „zeitgemäß"

*) Vgl. übrigens auch VII, 393.

und „modern" gewordenen Bestrebungen für „Volksunterhaltung" mit allen Kräften einsetzen sollten, statt dessen wir sie vielmehr von manchen ihrer Vertreter nur zu oft wieder zur Konsequenz eines bloßen „Amusements" geführt sehen müssen. Nur einige wenige Worte noch über das hier vorliegende, nur scheinbar so weit abstehende Problem! Da wir dieses Gebiet in unserer Zeit zumeist von den Männern der sogen. Volksbildung beherrscht finden, mag es uns nämlich nicht unwichtig erscheinen, auch einmal Wagner über diesen Begriff sich näher aussprechen zu hören. „Die besondere Pflege der Wissenschaft" — so sagt er (VII, S. 76.) — „welche, je höher sie gefaßt wird, nie unmittelbar auf den Volksgeist zu wirken berufen sein kann, hat kulturhistorisch nur einen Sinn, wenn sie eine bereits blühende, schöne Volksbildung nur eben krönt; die Bildnerin des Volkes aber ist einzig nur — die Kunst". Von dieser Anschauung, welche zugleich mit der psychologischen Thatsache in Übereinstimmung steht, daß das Unterhaltungsbedürfnis im Menschen weit unmittelbarer sicher und gewiß ist, als der so zuversichtlich immer vorausgesetzte Bildungstrieb — hat der Verfasser dieses Aufsatzes seinen Ausgangspunkt genommen, da er zu praktischer gemeinnütziger Thätigkeit im Jahre 1890 als Generalsekretär des „Vereins für Massenverbreitung guter Schriften" nach Weimar berufen wurde, und in diesem Geiste sucht er — soweit er dies als ausführendes Organ der Ausschüsse zu thun vermag — seither auf diesem Posten für eine Veredelung der Unterhaltung unseres Volkes zu wirken, im Sinne des Schiller'schen (aber auch zugleich echt Bayreuther) Grundsatzes: „Verjage die Willkür, die Rohigkeit, die Frivolität aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie mit der Zeit aus ihren Handlungen, endlich auch aus ihren Gesinnungen selbst verbannen!" Nach wie vor aber bleibt es seine zuversichtliche Überzeugung, sein Glaubensbekenntnis gleichsam, daß die höchste Stufe dieser Veredelung nicht die Befriedigung des Lesetriebes, sondern vielmehr nur die Herbeiführung einer lebendigen Bethätigung des Einzelnen am Volksschauspiel selber sein kann, und stets mag daher unser vollstes Augenmerk — wenn wir echte Jünger des Meisters sein wollen — jenem „Ziel auf's Innigste zu wünschen" zugewendet bleiben, da uns dann in diesem einen alle anderen Möglichkeiten und Fähigkeiten ohne Weiteres bereits mit enthalten

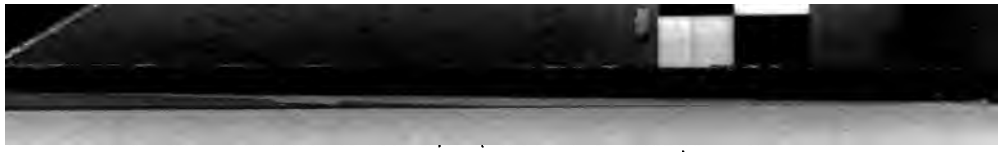


dünken. Nur mit einem offenen, klaren Blick auf dieses Ideal werden wir auch beim Anbau des Feldes rein erzählender Volks-Litteratur unseres Weges „fest und unbeirrt" dahinschreiten können. Dies die Devise der — „Wagner-Schule", aber auch der einzig mögliche Weg zur Verhinderung einer zerstörenden Revolution auf sozialem Gebiete: Bezwingung des allzu Stofflichen in und durch Kunst zur Form — „Reformation".

Wir hatten uns zuletzt mit der Möglichkeit eines Fortbestehens der Dichtkunst als Sondererscheinung nach und neben dem musikalischen Drama befaßt. Indem wir unseren Blick nunmehr den Möglichkeiten eines Fortbestehens auch der Tonkunst als solcher ohne das Drama nicht nur trotz Wagner's Vorgang, sondern innerhalb des von ihm geistig beherrschten Kunstgebietes zuwenden, wird uns vor Allem die Entwicklungsfähigkeit der Instrumentalmusik auf symphonischem Gebiete sowie die des Liedes näher interessieren müssen. Daß hierbei freilich von „absoluter Musik" seit dem Auftreten Beethoven's und der durch diesen Meister inaugurierten Steigerung derselben zu höchster Ausdrucksfähigkeit schlechterdings nicht mehr die Rede sein kann, wird jedem nach den oben reproduzierten Grundanschauungen Wagner's ohne Weiteres klar geworden sein. (Sehr instruktive, wenn auch von Einseitigkeit nicht ganz freie, Ausführungen eines Wagnerianers hierüber vgl. Bayr. Bl. 1879 Nr. VIII: „Über die Schumannische Musik", sowie 1880 Nr. III: „Einige Betrachtungen über den musikalischen Stil der Gegenwart in Deutschland" — beides von Josef Rubinstein.) Nicht mehr um Symphonie und Kammermusik, nicht mehr um den figurativen Wechsel der Tanzform, sondern um die im Melos ausgeprägte psychologische Entwicklung einer poetischen Idee, kurz: um „Ausdruck", nicht um „tönend bewegte Formen" kann es sich hier nur handeln. Hier hat nun Frz. Liszt mit seiner „Programmmusik", dadurch, daß er die wahren Konsequenzen aus Beethoven zog, bahnbrechend gewirkt, und es ist nicht nur eine Anerkennung der Liebesthaten Liszt's, des Freundes, dafür, daß er den Wagner'schen Werken einstmals zum künstlerischen Dasein verholfen hatte, was uns in einer würdigen Nachfolge auf diesem Gebiete wie ebenso auch in ernstgesinnter Pflege und Weiterverbreitung Liszt'scher Kunst*) zugleich unverfälschte Wagner-

*) Vgl. hierzu Ludwig Schemann's: „Franz Liszt als Schriftsteller", Bayr. Bl. 1887 Nr. IX u. X, sowie den „Briefwechsel zwischen Wagner u. Liszt".

Schule erkennen läßt. Noch im Jahre 1860 zwar, in dem berühmten Briefe über „Zukunftsmusik" an einen französischen Freund (Bd. VII, S. 171) ließ sich Wagner abweisend darüber vernehmen, daß „nicht ein Programm, welches die hinderliche Frage nach dem Warum mehr anregt als beschwichtigt, sondern nur die scenisch ausgeführte dramatische Aktion selbst die Bedeutung der Symphonie ausdrücken" könne; und in der That haben auch wir gar wohl und scharf zu unterscheiden zwischen „Tonmalerei", als dem gegeigten und geblasenen Bilderbuch für große Kinder (in der Musik eines Berlioz und Saint-Saëns: Danse macabre) und der Programmmusik eines Franz Liszt wie seiner berufenen Nachfolger. Aber doch sagt derselbe Wagner (Bd. V, S. 249 f.) in dem unvergleichlich lichtvollen Briefe über „Franz Liszt's symphonische Dichtungen": „Ich vergebe einem jeden, der bisher an dem Gedeihen einer neuen Kunstform der Instrumentalmusik zweifelte, denn ich muß gestehen, diesen Zweifel vollkommen geteilt zu haben, so daß ich mich denjenigen beigesellte, die in unseren Programmmusiken eine höchst unerquickliche Erscheinung sahen" . . . . und erteilt darauf hin Frz. Liszt für diese Errungenschaft unter ausführlicherer Begründung den Adelsbrief. Sein „Glaube" bleibt auch jetzt noch: „Daß die Musik nie und in keiner Verbindung aufhören könne, die höchste, die erlösende Kunst zu sein"; aber, während er bei Berlioz Geschmacklosigkeiten verdammen muß, bewundert er an Liszt die geniale Sicherheit der musikalischen Konzeption, die ihn nie etwa den Gegenstand in Töne umsetzen, durch Musik lediglich illustrieren, sondern eine bereits zum Typischen konzentrierte, ganz und gar in Musik schon eingetauchte, poetische Idee nach dieser ihrer musikalischen Seite nun herausstellen läßt. Eine „freudige Verwunderung" hat er für die glückliche Bezeichnung der neuen Liszt'schen Orchesterwerke als „Symphonische Dichtungen" zur Hand, denn „mit dieser Bezeichnung sei mehr gewonnen, als man glauben sollte, konnte sie doch nur mit der Erfindung der neueren Kunstform selbst entstehen"; als der wahre Erbe des Beethoven'schen Testamentes der „poetischen Ouverture" erscheint ihm der Freund, und das eigentlichste Geheimnis der Liszt'schen Muse wie alles genialen Fortschrittes erblickt er — unter einem hübschen Bilde vom „Schwert und der Klinge" — in dem festen „Griff", den der „tückische Schmied, wie es bei der Schwertführung nötig ist, in der Hand behält", also



daß ihn die Herren Kunstrichter nicht erkennen noch ihn zum „Begriff" abziehen können. Gar mancherlei Volk, mit größerem und geringerem Talent hat sich seither auf diesem Plane umhergetummelt, ja es hat auch nicht an Talenten gefehlt, die besonderer Phantasie-Begabung folgend eine Art Mittelding zwischen Symphonischer Dichtung, Oratorium und Oper in die Welt gesetzt haben — nomina sunt odiosa; ein Einziger allein scheint mir in unseren Tagen noch den Griff dieses Schwertes mit sicherer, zielbewußter Führung in Händen, bezw. — ein zweiter Jung-Siegfried — aus dem Liszt'schen Stahl sein eigen Schwert geschmiedet zu haben: Richard Strauß mit Namen, wobei ich übrigens seiner Dichtung „Tod und Verklärung" vor seinen anderen Werken dieses Charakters im Sinne einer Wagner-Schule noch den Vorzug geben möchte. Was seine besten Werke auf diesem Gebiete besonders auszeichnet, das ist wie bei Liszt „die geniale Sicherheit der musikalischen Konzeption", der Takt in der Auswahl lediglich musikalisch möglicher Stoffe, die gänzlich neue Palette seiner besonderen Instrumentalfarben und die abermals gesteigerte Ausdrucksfähigkeit der Tonsprache. — Anton Bruckner in Wien, wiewohl von Josef Schalk in den Bayr. Bl. (1885) begrüßt und einer größeren Öffentlichkeit vorgestellt, hat doch mehr nur Wagnersche Formeln, Harmonik, Instrumentation, Rhythmik — so viel ich erkennen kann — auf die Symphonie einfach übertragen. Wir werden ihn am Besten verstehen, wenn wir ihn als einen speziellen Erben Schuberts zu fassen und zu würdigen suchen, als ein Kind desselben liebenswürdig naiven, österreichischen und speziell Wienerischen Geistes, der schon in Haydn und Mozart so unverwüstlich lebte und sich namentlich wieder in dem urtiefen Empfindungs-Quell seiner Adagios bewährt. Seine begeisterte Verehrung für Meister Wagner ist freilich eine unantastbare, und er war jedenfalls an dieser Stelle mit zu nennen.

Daß die Entwicklung des musikalischen Drama's auch wiederum auf das Lied zurückgewirkt hat, darf bei der ästhetischen Verwandtschaft zwischen Lyrik und Dramatik nicht eben Wunder nehmen. Ja, hat das musikalische Drama auf seinem Gebiete einmal das Höchste geleistet, so wird man einer abgeschwächten Imitation dieser Errungenschaft auf demselben Boden des Drama's vielmehr die Anwendung des Neugewonnenen auf die verwandten Gebiete der Lyrik entschieden vorziehen müssen. Hier liegen dann noch wirkliche Aufgaben vor für die

Kunst, während dort die größte schon gelöst ist. (Nur werden wir uns — bei aller Anerkennung für Rob. Franz*) — davor zu hüten haben, diese Anwendung auf das Lied nun — wie dies Prof. Schuster in den Bayr. Bl. 1890, VI. einmal thut — „das lyrische „Gesamtkunstwerk" zu heißen, was zwar gewiß gut gemeint, aber ebenso sicher nicht im Sinne des Meisters von Bayreuth gesprochen ist.) So hat ein Anhänger Wagner's in der Balladenkomposition an Löwe angeknüpft, indem er das Verwandte beider stylistisch zu verschmelzen suchte— ich meine Martin Plüddemann. Ein andrer Bayreuthianer, Engelbert Humperdink, in seinen Orchesterballaden dagegen scheint mir wiederum Schumann'sche Bahnen mit Wagner'schen Ausdrucksmitteln gewandelt zu sein (wobei die ästhetische Grundfrage: ob die Orchesterballade mit Chor nicht doch ein Nonsens sei, noch gänzlich unerörtert geblieben ist) und mag hier wenigstens kurz Erwähnung finden. Es liegt eben ein gewisses Recht zum Dasein oder mindestens zum Versuch des Daseins in solchen eigenartig angewandten, künstlerischen Bethätigungen des Wagnerianismus; was aber hier auf dem Felde des Balladensanges versucht wird, das hat uns Hans Sommer in der reinen Lyrik seiner Lieder und Gesänge, und besonders in der Fortentwicklung des Liedes zu Gesängen, eigentümlicher und lebensvoller Art in ansteigender Progression als reife Frucht dargeboten. „Bei ihm handelt es sich vor Allem um die Anwendung der für die Musik überhaupt neu gewonnenen Ausdrucksmittel innerhalb der dadurch auch inhaltlich bereicherten Form, und darum scheint mir auch Sommer's Schaffen der teilnehmenden Beachtung vornehmlich derer wert, die es mit der Musik so ernst nehmen, wie R. Wagner es uns immer und immer wieder in's Gewissen gerufen hat".**) Auch hier im Liede finden wir bei Sommer die Begleitung (wie sich dieser Vorgang auf dem Gebiete des Drama's in und mit Wagner bereits vollzogen hat) aus der bloßen Begleitungs-Guitarre zum mitredenden Orchester erweitert. Aber gerade in der Einhaltung des für das Lied notwendigen Styles, nicht in der Zersprengung

*) Worüber man vergl. wolle: Bayr. Bl. 1890, No. VI, S. 191.

**) Hans von Wolzogen im „Musikal. Wochenblatt", Jahrg. 1885, Nr. 30 ff: „Neue Lyrik" — welchen Ausführungen ich, auch im Uebrigen, hier um so lieber folge, als ihnen der Vorzug gebührt, Sommer in diesem Sinne eingeführt und der Wagner'schen Schule ein für allemal einverleibt zu haben.

desselben zu Gunsten des Dramatischen (was auf diese Form angewandt die Stylllosigkeit bedeuten würde) zeigt sich hier — bei aller wohlberechneten Steigerung der Ausdrucksfähigkeit — wiederum der echte, rechte Wagnerianer. Ganz in diesem Geiste haben später auch Rich. Strauß, Alexander Ritter und neuestens insbesondere der Wiener Hugo Wolff dieses Bereiches sich bemächtigt und das Lied auf seinen einfachklarsten Ausdruck, seinen wahren Sinn zurückzuführen, es in Form und Ton stylvoll zu „treffen" gesucht. Die schon von Rob. Franz vorgebildete Anwendung des „Motives" auf die Lyrik und namentlich die sinngemäße, an Wagner'scher Diktion geläuterte, der Sprachwurzel sowohl als auch dem Tonfall der Prosodie genauer folgende Deklamation*) wurden dabei entsprechend weiter entwickelt und organisch fortgebildet, der Lyrik vollends durch reichere Polyphonie und gewissenhaftere Harmonik ein ganz neues Reich der Entfaltung eröffnet. — Nebenbei bemerkt fehlt uns für das von den Genannten meist sorgfältig beobachtete Grundverhältnis zwischen Dichter und Komponist auch im lyrischen Fahrwasser nicht der Wagner'sche Kurs, deutlich angegeben in einem Briefe an Uhlig vom Januar 1852 und dem diesem Schreiben beigefügten Zeitungsartikel über den Schweizer Liederkomponisten Baumgartner (abgedruckt in der bekannten Briefsammlung S. 154). Wagner sagt da unter Anderem: „Bei einem Gedichte, welches als Litteraturgedicht bereits vollkommen der Absicht des Dichters genügte und somit eine musikalische Ausführung aus sich gar nicht bedang, kann die musikalische Konzeption natürlich auch blos wiederum ein Gedicht des Musikers sein, das mit dem Wortgedichte einen oft ganz willkürlichen, im besten Falle einen nur ganz allgemeinen Gefühlszusammenhang hat. . . . . Wen aber nach dem Ruhme, ein moderner, beliebter Liederkomponist in dem genannten Sinne zu sein (wo der Text nur dazu da ist, gefällige und unterhaltende Melodien, gleichviel ob passend oder unpassend, dazu zu setzen), nicht gelüstet, sondern wen es als Musiker verlangt, die Empfindung, die ein Gedicht ihm hervorrief, durch die Mittel seiner Kunst so auszudrücken, daß er sie auch anderen mitteilen könne, der ist für sein Verfahren allerdings zu einer bei Weitem innigeren Beziehung zu dem Gedichte genötigt, als es dort der Fall war. . . . Auf diesem

*) Hierzu Wilh. Langhans: „Ueber den Endreim in der Musik", Bayr. Bl. 1891, VI. Stück.

Wege treffen wir Baumgartner an . . . . . und erfreulich ist hier sogleich die Wahrnehmung, wie diese Tongebilde ganz in dem Grade auch musikalisch werden, als sie von einem bedeutenden Inhalte des Gedichtes angeregt sind, was uns von der gesunden Stellung des Musikers zum Dichter das beste Zeugnis gibt. . . . . In dieser Richtung, wenn er ihr bei seinem gesunden künstlerischen Gefühle treu bleibt, muß B. endlich in die Notwendigkeit geraten, den Dichter aufzusuchen, der nicht nur seine Empfindung zu musikalischer Erfindung allgemeinhin anregt, sondern in seinem Verse selbst den lebendigen Stoff zum Auffinden der ihm nötigen Melodie zuführt. Möge B. diesen Dichter in seinem Schweizerischen Landsmann und Freunde Gottfried Keller finden und der gemeinsamen Schöpfungskraft beider das wirkliche von der Dichtung wie von der Melodie untrennbare Lied entblühen, das in den Produkten der heutigen Mode gar nicht vorhanden ist. . . . ." Also abermals: „Wagner'sche Schule", auch hier! —

Schier gar nichts an Andeutungen einer solchen vermögen wir dagegen auf dem Boden der schöpferischen bildenden Kunst vorzufinden, es müßte denn sein, daß wir die in der sogen. „Wagner-Gallerie" der Piris, Makart und Kons. vorliegenden, meist nur sehr theatralisch berührenden, Bühnen-Vorwürfe dahin rechnen wollten — was wir aber sicherlich nicht thun werden. Das Verhältnis Wagner's zu diesen Kunstgattungen haben erst jüngst Hans Sommer (im Bayr. Taschenbuch 1892) aus einer Braunschweiger Erinnerung zum Gegenstand einer kürzeren Mitteilung, Oscar Bie (Allg. Musik-Zeitung, Berlin 1892) wiederum zum Gegenstand einer eingehenden wissenschaftlichen Betrachtung gemacht; jede neu eröffnete „Internationale Kunstausstellung", jede ausgeschriebene Konkurrenz, die Geschichte des Kaiser Wilhelm-Denkmals zu Berlin*), des Schopenhauer-Denkmals zu Frankfurt a. M., des R. Wagner Denkmals zu Leipzig, lehren hingegen immer wieder auf's Neue zur traurigen Evidenz, daß die bildenden Künste selbst zu Wagner noch kein rechtes Verhältnis gefunden haben. Wie mancherlei Anregungen und Ideen wären nicht aus einem Artikel wie demjenigen von Constantin Frantz über „Unsere Nationaldenkmale" schon für die Plastik zu schöpfen gewesen! „Ich wollte sie wohl erlösen — sie aber hörten es nicht", darf es da auch heißen. — Anders vielleicht verhält es sich mit der

*) Vgl. hierüber Constantin Frantz in den Bayr. Bl. 1890, III. Stück.

Architektur unseres Zeitalters. Wenn wir bei ihr die Einwirkungen Wagner'schen Geistes noch vermissen, so dürfen wir dabei doch nicht übersehen, daß, von dem Architekten einen „neuen Styl" zu verlangen, wie dies oftmals geschieht, nur unbillig wäre und sich bei ihm an den falschen Ort richten würde. „Nicht von den Architekten, sondern von den Regeneratoren der Religion oder der Gesellschaft haben die Impulse hierzu auszugehen!" sagte schon ein Meister der Baukunst wie Gottfried Semper (er war bekanntlich R. Wagner nahe befreundet und von ihm rührt der erste, kongeniale Entwurf zu dem für München ursprünglich geplanten Wagner-Theater, wie auch das Dresdener Hoftheater her), und Dr. Henry Thode hat die Wahrheit dieses Wortes mit Bezugnahme auf die bildende Kunst im Allgemeinen in seinem Buche über „Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance" seither historisch nachzuweisen versucht (vgl. die Ankündigung: Bayr. Bl. 1886, VI). Sehr richtig sagt daher Friedr. Hofmann bei Gelegenheit seiner von uns schon angezogenen Würdigung des Wagner'schen Theaterbaues (Bayr. Bl. 1885, S. 85):

„Werden neue Kulturideen in der Allgemeinheit mächtig, so daß sie neue Bedürfnisse wecken, so hat es zu keiner Zeit an den Männern gefehlt, die diesen Bedürfnissen den ihnen entsprechenden architektonischen Ausdruck verliehen . . . Würden erst jene ewigen Kulturideen, welche der Seherblick Wagner's schon in „Kunst und Revolution" früh zu ahnen begonnen und welche er aus dem Wuste der hinter uns liegenden Geschichte in „Religion und Kunst" mit sicherster Hand zusammengefaßt und vertieft hat, in Vielen zu wirklichen Thaten sich verdichten, so müßten wohl altgewohnte egoistische Bedürfnisse verschwinden und neue idealere sich geltend machen. Wie das vielfach verzerrte Leben um uns dann andere, menschlichere Züge gewinnen würde — also auch die Erscheinungen dieses Lebens in der Baukunst." Gar sinnig schließt er mit dem Hinweis auf eine antike Sage: „Der Mythos vom Städtebau durch Amphion's Lyra, dessen der Meister bei der Grundsteinlegung des Bühnenfestspielhauses in Bayreuth ahnungsvoll gedachte, würde dann seinen alten Sinn neu bewähren" — und auch wir wollen dies gerne als ein Motto gleichsam der Zukunft unserer Baukunst überschrieben haben.

Ein ander Bild! Wir wenden uns den mancherlei Ansätzen zu einer Schule Wagner's im Wirkungsbereich der Reproduktion, der

Pädagogik, Theorie und Kritik (zunächst der Musik) nunmehr zu und wollen da in erster Linie gleich die den modernen Dirigenten durch Wagner erwachsenen besonderen Aufgaben in's Auge fassen. Das „Was", was sie aufführen, macht sie vornehmlich unter ihren Kollegen bemerklich, aber auch das „Wie" — immer als „Festereignisse", die den Ernst der Kunst, die Sammlung und Erhebung im Gegensatze zur trägen Schablone und einer leichtfertigen Alltags-Routine energisch herauskehren. Ich brauche nur an Namen wie (Bülow,) Mottl, Strauß, Weingartner, Nikisch, Anton Seidl, Klindworth, Richter, Levi, Kellermann, Porges, Fischer*), dabei zu erinnern. Schon früher, bei der Gesamtdarstellung Wagner'scher Kunstauffassung, war darauf hinzuweisen, wie für die neueren Dirigenten dieser Richtung vor Allem der Styl, d. i. die Übereinstimmung des musikalischen Teiles mit der dramatischen Aktion, die völlige Einheit zwischen Orchester, Darsteller und Regie wie Szene in den Vordergrund treten müssen. (Hierzu H. von Wolzogen: „Was ist Styl?" Bayr. Bl. 1880, S. 6 ff.) Ihre besonderen Maximen schöpfen sie obendrein aus Grundsätzen wie den in dem Handbuch „Über das Dirigieren" (Bd. VIII, 327 ff.) enthaltenen, oder Anweisungen des Meisters wie denjenigen über den „Vortrag der IX. Symphonie von Beethoven" (Bd. II und IX), die „Gluck'sche Ouverture zur Iphigenia in Aulis", die „Aufführung des Tannhäuser" und des „Flieg. Holländer" (Bd. V), und anderen kleineren Aufsätzen aus dem X. Bande der Schriften**), in welchen allen neben jenem obersten Prinzip, das zugleich strikteste Vermeidung aller Verstümmelung und Entstellung von Meisterwerken schon in sich birgt, die Bloslegung der melodischen Substanz nach den Gesetzen des Gesanges (nicht denjenigen der figurativen Instrumentalmusik), die „Erfassung des Melos" unter einer sinngemäßen „Modifikation des Tempos" eindringlich gefordert wird; ihren künstlerischen Lebensathem für ihre eigene lokale Thätigkeit holen sie sich — zuschauend oder mitwirkend — alljährlich aus der stylreinen, mustergiltigen Wiedergabe Wagner'scher Schöpfungen zu Bayreuth; hin und wieder lassen sie im Freundeskreise wohl auch ein vertraulich Wort

*) Ich mache auf Vollständigkeit keinen Anspruch.

**) Hierzu noch W. Langhans über „Teilwiederholungen in der Musik", Bayr. Bl. 1881, II./III. Stück; auch „die Aufführung von Beethoven's IX. Symphonie in Bayreuth" von H. Porges, Leipzig 1872.

über das Technische ihrer Kunst vernehmen (Mottl über „Das Schwert im Rheingold" und „Eine Stelle im Flieg. Holländer", Bayr. Bl. 1887; R. Strauß über die „Tannhäuser-Aufführung", Bayr. Bl. 1892; Felix Weingartner über Berlioz oder Liszt vgl. Allg. Musik-Zeitung 1889—1892) und man braucht dann nur diese Ausführungen zu lesen, um es alsbald — lebhaft zu bedauern, daß wir nicht öfter solchen instruktiven Mitteilungen begegnen dürfen, schlagen sie doch alles geistreich ästhetisirende Kunstgeschwätz oft mit einem einzigen Worte aus dem Wege. Sie führen Gluck, Mozart und Beethoven, Schubert, Schumann und Weber ebenso vortrefflich, mit demselben künstlerischen Ernste auf wie einen Berlioz, Liszt und Wagner; vor Allem aber zeichnet sich ihre Leitung durch den Respekt vor dem Künstlerwerk Wagner's, durch strichlose Vorführungen desselben aus, wie man denn z. B. augenblicklich in dem kleinen, unscheinbaren Weimar nächst Bayreuth die relativ besten, musikalisch stylgerechtesten Darstellungen des Tannhäuser, von „Lohengrin" wohl die beste überhaupt in ganz Deutschland, sehen kann.*).

Scheinbar im Zusammenhang mit diesen Bestrebungen steht der an mehreren Orten neuerdings eingebürgerte Versuch einer Einrichtung unsichtbarer Orchester (Weimar, Leipzig, Graz ꝛc.; jüngst wieder Dr. Philipp Wolfrum bei Konzertaufführungen in Heidelberg). Ich sage: scheinbar, denn thatsächlich kann in den meisten Fällen bei genauerer Erwägung und Prüfung die „Frucht" leider nicht als „vom Bayreuther Stamm" gefallen anerkannt werden. Zwar suchte noch erst im vorigen Jahrgang der „Bayr. Bl." (IV. Stück) Fr. Hofmann die Grazer Einrichtung als eine solche darzustellen, und der gute Wille ist schließlich keinem dieser Neuerungsversuche ernstlich abzusprechen. Allein in der Regel fehlt gerade der eigentliche Kern der ursprünglichen Wagnerschen Idee und die Sache entpuppt sich mehr und mehr als eine Äußerlichkeit, die das Wesen der Sache nicht zu treffen weiß. Schon wiederholt und von den verschiedensten Seiten (sehr energisch des Öfteren von der Lessmann'schen Allg. Musikzeitung, frühere Jahrgänge, aber auch durch andere Blätter) ist darauf hingewiesen worden: wie es mit der Tieferlegung des Orchesters bei unserem modernen Opern-

*) Der Verfasser glaubt dies sagen zu dürfen, da er im Verlaufe des letzten Lustrums durch puren Zufall gerade diese beiden Opern in einer Unzahl von deutschen Städten — darunter die besten Bühnen — gehört hat.

theater, so lange die übrige bauliche Anordnung der Logenränge und -Reihen bestehen bleibt, allein nicht gethan sein können, wie vielmehr die Überdeckung desselben mittelst einer Schalldecke und eine akustisch ganz anders wirkende, veränderte Aufstellung der einzelnen Instrumentalgruppen des ganzen Orchesterkörpers auf drei verschiedenen Stufen mit Unterbauung der Bühne selber mit hinzukommen müsse, wenn dem von Wagner gemeinten Sinn Gerechtigkeit widerfahren solle. Karl Kipke hat in den Bayr. Blättern einmal (Jahrg. 1889, IX. u. X. Stück) die Summa der Wagner'schen Forderungen wie der durch Bayreuth gezeitigten Erfahrungen sehr dankenswert zusammengefaßt, und wir brauchen heute nur auf diesen Artikel, wie auf Wagner's Ges. Schr. VI, 388 f., IX, S. 399 ff., hinzuweisen, um die Berechtigung unseres obigen Urteils ohne Weiteres darzuthun. Am nächsten scheint dem Problem fast noch Wolfrum gekommen zu sein, der sich bei seiner Nutzanwendung auch für den Konzertsaal auf einige Stellen aus Wagner's Abhandlung über „Beethoven" (Bd. IX) beziehen kann.

Nächst den Umwandlungen (oder doch Anstößen zu solchen) auf besagtem Gebiete ist seit Wagner's bahnbrechendem, aufgabenreichem Vorgang ferner auch noch eine ganz neue Technik des Theater-Maschinenwesens wie eine ganz neue Handhabung der Regie, des Ballets ꝛc. zu verzeichnen. Eine junge, hoffnungsvolle Schule der Maschinenmeister, der Kostümzeichner, der Dekorationsmalerei ꝛc. beginnt in letzter Zeit sich da und dort, wenn auch sporadisch erst geltend zu machen, und ob wir es gleich nicht im Bayreuther Sinne finden können, wenn Meister Lautenschläger in München nach der Wolfsschlucht im „Freischütz", oder am Schluß der Wagner'schen Feen" auf der Bühne in persona erscheint, um den Dank des Publikums für seine Leistungen entgegenzunehmen, so brauchen wir doch nur die Namen Brandt sen. und jun. (letzterer jetzt zu Weimar in Wirksamkeit) oder Gebr. Brückner in Koburg unter A. hier zu nennen, um auch auf diesem Gebiete die ersten Anfänge der „Schule" konstatiert zu haben. Ja, auch wenn wir so mancher Aufführung heutzutage anwohnen, bei welcher der Vorhang sich in der Mitte teilt, der Zuschauerraum verdunkelt wird, auch vorher schon vielleicht durch Fanfaren zum Beginn eingeladen wurde und dergl. mehr, so steckt darin überall schon weit mehr Wagner-Schule, als wir oft bei unserem überlegenen Lächeln ob dieser Nachäffung glauben möchten. Überdies hat

auch noch, und zwar bereits im Jahrgang 1885 der „Bayr. Blätter" VI. Stück, ein aus Spanien gebürtiger glühender Freund Wagnerscher Kunst neue Anregungen zur Technik des Beleuchtungswesens für's Theater gegeben, die gewiß nicht ohne praktische Lösung bleiben werden; und, wie hier angeregt, so sieht sich diese Technik — soweit sie nicht in die Schule bereits mit eingereiht werden darf — wenigstens von Kämpen derselben, die die Feder der Kritik führen, mit Argusaugen auf Schritt und Tritt überwacht. Diese, von den Bayreuther Aufführungen, verjüngt und geschärft im Blicke, „welthellsichtig" geworden, herkommend, verbreiten sich nun nicht mehr in geistvoll witzigen Feuilletons über „Parsifal, Krautsalat und Liebe", sondern bringen von dort ein tieferschautes, tiefempfundenes, heißglühendes Ideal mit, das sie nun auf alle anderen Theater zu übertragen suchen. Sie legen begreiflicherweise dabei den ganzen Nachdruck auf den „Styl" der auswärtigen Aufführungen, sind unerbittliche Aufpasser der Dirigenten und Regisseure im Sinne des einheitlichen „Gesamtkunstwerkes", tadeln rücksichtslos alles störende, mit künstlerischen Interessen nicht verträgliche, mehr industrielle Nebenwerk, und die Sänger erhalten von ihnen manchmal so ausführliche psychologische Erläuterungen zu ihren Rollen, so fruchtbare dramaturgische Winke über den Geist der darzustellenden Charaktere, daß der eine oder der andere von ihnen oft dankbar es schon bekannt hat, wie ihm erst aus einer solchen feinsinnigen Darstellung das richtige Verständnis für seine Auffassung und den notwendigen Ausdruck derselben geworden sei. (Von der W. Broesel'schen Schrift: „Der Charakter der Senta", Leipzig 1885 weiß das der Verfasser ganz bestimmt.) H. von Wolzogen, Dr. Fritz Stade,*) Humperdinck, Oskar Merz, Heinrich Porges,**) Alex. Ritter, H. Reimann, Aug. Göllerich, A. Creutzburg,***) und der Verfasser†) auch W. Reuß, Josef Schalk, Prof. Hans Sommer, u. a. sind hier tüchtige „Merker am Ort", und

*) „Senta in ihrem Verhältnis zu Erik und dem fliegenden Holländer" Bayr. Bl. 1882, I—V.

**) „Die Bühnen-Proben zu den Festspielen des Jahres 1876"; Bayr. Bl. (noch nicht beendet).

***) „Das Schwert im Rheingold", Musikal. Wochenblatt, und „König Marke", Bayr. Bl.

†) „Dramaturg und Drama"; Bayr. Bl. 1890, IV/V u. A.

daß sie dabei hin und wieder auch einmal mit den Anschauungen der Herren Hanslick, Ehrlich, Lindau, Riehl, Kalbeck und Bulthaupt in Kollision geraten, wird für den, der zu folgen versteht, dabei nur zu begreiflich erscheinen; wogegen Wilh. Tappert, Ludwig Hartmann, Moritz Wirth und zum Teil auch Martin Krause während der letzten Jahre leider von Bayreuth abgeschwenkt haben bezw. mitunter das „Kunstwerk wider seinen Meister" verteidigen zu müssen meinen, und Richard Pohl, der frühere „Hoplit", eine mehr exceptionelle Stellung insofern einnimmt, als er das Musikalische vor dem Dramatischen betont und — wie er selbst mehr den historischen Zusammenhang zwischen der „Zukunftsmusik" und der Schumann'schen Richtung in seiner Person lebendig noch verkörpert — neben Wagner und Liszt auch die spezifische Berlioz-Propaganda in Deutschland vertritt. Kurz, man darf im Allgemeinen wohl behaupten, daß sich in den meisten dieser Erscheinungen heutzutage die Nach-Wirkungen des vom Meister bereits im Jahre 1852 an den damaligen Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik", Dr. Franz Brendel, gerichteten grundlegenden Briefes über „Musikalische Kritik" mehr und mehr zu offenbaren beginnen.

Was weiterhin die Sänger anlangt, so sind und werden diese durch Wagner und das Wagner'sche Kunstwerk zu Darstellern erzogen. Jeder Einzelne ist dabei nichts mehr nur von sich aus, sondern alles für's Ganze, erst aus dem Ganzen. Sie sind nicht mehr wie früher Virtuosen, die den Komponisten tyrannisieren (vgl. Gluck), sondern vielmehr vor Allem Schauspieler geworden, die ihrerseits nun dem Meister ihre „Conzessionen" machen. In den Schriften des Meisters über „Schauspieler und Sänger" oder den „Erinnerungen an Schnorr von Carolsfeld", auch wohl in kleineren Gelegenheitsaufsätzen desselben finden sie ihre „Regel und Richtschnur" sich vorgezeichnet; ja R. Wagner geht sogar einmal so weit, ein einiges und einfaches dramatisches Künstler-Personal statt der bisherigen Trennung in Schauspieler- und Sänger-Truppe zu fordern, da „erst, wenn alle Darsteller ein gutes Schauspiel wirksam aufführen können, diese die Fähigkeit erhalten, auch das musikalische Drama dem Sinne der dramatischen Kunst überhaupt angemessen richtig darzustellen". Das ist so ziemlich ein „E pur si muove" für diejenige „Welt", welche durch Bretter bedeutet wird, und man kann sich den Entrüstungssturm denken, der angesichts solcher Um-

wälzungen durch die Vertreter dieser „Welt" selbst ging und auch heute lange noch nicht dort ausgetobt hat. Aber doch haben diese Lehren mehr und mehr auch in diesen Kreisen jetzt Wurzel geschlagen und fangen an — darf man sagen — mit jedem Festspiel mehr und mehr an Boden zu gewinnen. Wollte ich alle bedeutenderen Namen mit einer näheren Charakteristik hier aufzählen, ich würde wohl mehrere Seiten damit füllen müssen; so darf ich füglich darauf verzichten, sind die wichtigsten dieser Namen durch die Bayreuther Aufführungen selbst doch durch alle besseren Blätter gegangen und heute in Aller Munde. Was aber unbedingt von Wert bleibt, um hier eigens hervorgehoben zu werden, das ist die eine Thatsache, daß wir in dem Bayreuther Anschauungskreis zugleich auch die Basis für eine „deutsche Gesangsschule" bereits gegeben finden, daß der große „Stimmverderber" von Wahnfried selbst es war (was freilich so wenige glauben wollen), der die zweifellos sicheren Grundlinien zu einer solchen gezogen hat, welche — zur „Stylbildungsschule" überhaupt erweitert und zur künstlerischen Tradition fixiert — die eigentlichste Quintessenz der sogenannten „Wagnerschule" in sich enthalten hätte — wenn sie nur auch bis heute faktisch in's Leben getreten wäre. Es ist nicht Wagner's Schuld, sondern vielmehr diejenige der gänzlich verständnislosen Öffentlichkeit, wenn dieses hochragende Projekt von nicht zu übersehender Tragweite für die Pflege des Gesanges wie eines originalen deutschen Kunst-Styles im Allgemeinen seinerzeit nicht zur Ausführung gelangte (wie es nicht seine Schuld ist, wenn so und so viele junge Stimmen sich in unvernünftigem und einseitigem Vortrage seiner Werke so oft bald ruinieren), und mit vollem Recht wirft Julius Hey (in den „Bayr. Festblättern" vom Jahre 1884, S. 86 ff.) die Frage auf: „Verlangt unsere Zeit nicht gebieterisch eine Wagner-Schule? Würde in Frankreich, England und Amerika, wenn diesen Ländern ein Mann entstanden wäre, der das ganze künstlerische Leben seiner Zeit in neue Bahnen lenkte, nicht längst eine Schule entstanden sein, die diesen neuen Bahnen gegenüber gerecht zu sein den Willen und die Kraft hätte, die ernstliche Hand anlegte, die künstlerischen Emanationen eines solchen Geistes weit über das Grab hinaus freudig verwirklichen zu helfen?" . . . In der That, „Wagner's Gedanke darf nicht mit ihm in die Erde gesenkt sein! Diese Schule, sie steht ernst mahnend auf dem Programme seiner zahlreichen Anhänger,

seiner vertrautesten Jünger — jener Männer, die er am tiefsten über seine Zukunfts-Absichten und -Pläne einzuweihen pflegte. . . . . Daß dieses Ziel — *eine Pflegestätte der dramatischen Vortragskunst im Sinne Wagner's in's Leben zu rufen* — nicht mehr und mehr hinausgerückt werde und zuletzt im Nebel zerfließe, das ist die Aufgabe, welche die Gegenwart als heiligstes Vermächtnis unseres heimgegangenen Meisters übernommen hat!"

Nach diesem kurzen Programm mögen wir nun ungefähr ermessen, was heuer mit der unter Hey's Leitung beabsichtigten Koburger Mustervorführung klassischer, Vor-Wagner'scher Opernwerke beabsichtigt gewesen sein mochte, als die vorbereitende (später leider wieder zurückgenommene) bezügliche Notiz durch die Blätter ging. Julius Hey, lange Jahre im intimsten Verkehre mit dem Meister, der ihm zahlreiche Briefe gewidmet hat, welche sich über die Behandlung dieses wichtigsten Problems der gesamten Wagner'schen Kunstrichtung eingehend aussprechen, hat sich im Wesentlichen die in Wagner's Schriften über „Schauspieler und Sänger" (Bd. IX, S. 245) und „Bericht an Se. Maj. den König Ludwig II. über eine in München zu errichtende Musikschule" (Bd. VIII, S. 169—174, 199—201) niedergelegten Winke, aber auch die bereits früher durch „Das Kunstwerk der Zukunft" und „Oper und Drama" (Bd. III und IV) vertretenen Prinzipien über Sprachgesang und die poetische Grundlage desselben zu eigen gemacht und Wagner folgend auf diesem Grunde vor einem Lustrum sein dreibändiges theoretisches Werk „Deutscher Gesangsunterricht"*) vollendet, in dem er — gemäß der eigenartigen Entwickelung des deutschen Gesanges — den *Text* als das grundlegende, bestimmende Element auffaßt und, statt nur den Vokalen, wie bisher geschehen, vornehmlich dem Konsonantenreichtum der deutschen Sprache und den Veränderungen, welche diese durch jenen erleiden, besser gerecht zu werden sucht. Tiefste Sprachkenntnis und ein unerschöpfliches wissenschaftliches Material verbinden sich in ihm mit dem hingebendsten Glauben an die von Wagner gesteckten großen Ziele zu einem Werke von grundlegender Bedeutung.

Allgemeiner, und doch in Übereinstimmung mit den R. Wagner'schen Postulaten, hat dann vor einigen Jahren noch Verfasser dieses die

*) Besprochen in den „Bayr. Bl.", I. Band: 1883, VII. Stück; II. und III. Band: 1888, IX. Stück.

Frage der „musikalischen Erziehung" — und zwar mehr im Sinne einer anknüpfenden Reform der bestehenden Konservatorien, denn der Neugründung einer besonderen Stylbildungs-Schule — in ein System zu bringen versucht, das er in öffentlicher Rede in mehreren großen deutschen Städten während der Wintermonate 1888/89 und 1889/90 zum Vortrag brachte und demnächst in den „Bayr. Blättern" veröffentlichen wird; und schon hatte es den Anschein, als sollte diesem annoch frommen Wunsche eine praktische Erfüllung werden durch den jungen Direktor des Dresdener Konservatoriums, Dr. H. Pudor (der seinerseits in der Broschüre „Die Aufgabe des deutschen Konservatoriums" um dieselbe Zeit ganz ähnliche Ansichten vorbrachte), als plötzlich dessen vielbesprochener Rücktritt von seinem Posten erfolgte und er selbst bald darauf ganz unvermittelt unter die Apostaten geriet, bezw. zur Fahne der „Cavalleria rusticana" mit allen seinen Sinnen überging. Zwei Forderungen waren es vor Allem, die jenes konform mit R. Wagner gehende „System" an die deutschen Musikinstitute in ausführlicher Begründung richtete: 1) den gesamten Musikunterricht auf die gesunde und einzig mögliche Basis des Gesanges statt des Instrumentalspieles zu stellen, Tonbildung, nicht Geläufigkeit zum Ausgangspunkt der Pädagogik zu machen, Musik als Ausdruck, nicht als tönend bewegte Form zu pflegen; 2) dem heranzubildenden Musiker- und Musiklehrer-, Dirigenten- und Komponisten-Nachwuchs eine allgemeinere, höhere und bessere Bildung mitzugeben, die ihm als Ersatz für den Ausfall einer sittlichen und geistigen Fortbildung dienen könnte und ihn gleicherweise, der neuen Musikentwickelung mehr liebevolles Verständnis entgegenzubringen, befähigen würde. Nicht aber mit abstrakter, nüchterner Wissenschaft sollte hier der Zögling gefüttert werden, für die er als echter Künstler, als ein mit Phantasie begabtes Wesen, weder Organ noch Ausdauer haben dürfte, sondern eine Gemütsbildung sollte ihm fortan geboten werden; und den geeigneten Stoff zur Anbahnung einer solchen glaubte der Verfasser in den unvergänglichen großen, weltumspannenden Meisterdichtungen der Litteratur aller Völker und Zeiten entdeckt zu haben, durch deren Besprechung der Schüler mühelos in sämtliche naheliegende Wissenschaften eingeführt und in seinem Anschauungskreis für's ganze Leben bereichert werden könnte. Diese Art von Vorbildung würde zugleich den Zug des Herzens zum „Mythus" hin in ihm nachhaltig

zu wecken vermögen, nicht minder aber auch stylbildend auf ihn selbst und seine eigene Kunstausübung (reproduktiv) einwirken.

Neben diesen allgemeineren Wegen wiederum einer Behandlung des kunstpädagogischen Problems im Ganzen hatte Wagner aber auch einige besondere, um nichts weniger wichtige Aufgaben thatkräftigen Schülern hinterlassen, unter denen noch der Ausbau einer das Facit seiner Harmonik ziehenden theoretischen „Harmonielehre" in den Vordergrund tritt. Hatte er (Bd. VII, S. 159) von sich bekannt, daß er „an Tristan die strengsten aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen erlaube, nicht weil er es nach seinem Systeme geformt hätte, sondern weil er hier endlich mit der vollsten Freiheit und gänzlichen Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise sich bewegte, daß er während der Ausführung selbst sogar sein System weit überflügelte" — so erhellt daraus ohne Weiteres, daß aus diesem Werk in allererster Linie die Anhaltspunkte für jene zu gewinnen waren, daß jene neue „Harmonik" vor Allem und zuerst auf die in diesem Werke vorliegenden, nein: offenbarten, unerhörten Weiterungen und Neuerungen sich zu gründen hatte. Dies haben denn auch die beiden Theoretiker der Wagner-Schule — Cyrill Kistler (in einer „Harmonielehre") und Karl Mayerberger („Die Harmonik R. Wagner's an den Leitmotiven des Vorspieles zu Tristan und Isolde", Bayr. Blätter 1881) — gar wohl herausgefühlt und mit größerem bezw. geringerem Geschick und Erfolg durchzuführen gesucht. Freilich liegen damit eigentlich erst die primitivsten Entwickelungskeime zu einer späteren, umfassenden „Neuen Harmonielehre" vor, dessen wir uns für einstweilen zu getrösten haben. Ein anderer, Josef Schalk, hat später noch insbesondere das „Gesetz der Tonalität" (Bayr. Bl. 1888—90) an Wagner neu darzustellen sich bemüht.

Endlich dürfen wir keineswegs übersehen, daß eine ganz bestimmt ausgeprägte Richtung innerhalb der Pflege katholischer Kirchenmusik, diejenige der Caecilianer, d. i. der strengen Anhänger des klassischen a capella-Gesanges — wie der Verfasser vor mehreren Jahren einmal öffentlich nachweisen durfte — auf keinen Geringeren, als R. Wagner, bei ihren Bestrebungen sich berufen und somit im Ernste mit in diesen Zusammenhang unserer Betrachtungen wohl aufgenommen werden darf. In dem bereits im Jahre 1849 von dem

damaligen Hofkapellmeister R. Wagner ausgearbeiteten und eingereichten, nunmehr im II. Band der Ges. Schriften abgedruckten „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen" finden sich nämlich (vgl. a. a. O. S. 332 f. u. 335—339) Sätze über den katholischen Kirchengesang, eine würdige Förderung desselben und die stylgerechte Wiedergabe Palestrina'scher Meisterschöpfungen, welche in der That den Grund-Kanon jenes Caecilianischen Kredo's ausmachen und allen profanen Neuerungs-, oder besser: Reformations-Versuchen im Sinne einer Zulassung der Instrumentalmusik noch heute mit eindringlicher Kraft entgegengehalten werden dürften. Ja, schier möchten wir an dieser Stelle schon in den Ruf ausbrechen: Wo sollten sich Wagner'sche Ausstrahlungen mit der Zeit nicht nachweisen lassen? — wenn nicht der zweite Teil unserer Aufgabe, der Nachweis solcher auch auf den verschiedensten Gebieten der Wissenschaften wie des Lebens, eben erst noch vor uns läge.

Indem wir diesem nunmehr mit allem Fleiße uns widmen wollen, entbehrt sogar unser Übergang auch hierzu nicht ganz des vermittelnden Führers aus Wagnerianischem Lager. Friedrich von Hausegger ist es, der (1881, Bayr. Bl. I. Stück) unter Anrufung Wagner'scher Gedanken aus dem „Kunstwerk der Zukunft" und aus „Oper und Drama" das Grundverhältnis — wir dürften eigentlich sagen: den uralten Gegensatz — zwischen „Wissenschaft und Kunst" untersucht und der Berechtigung letzterer im Leben eine Bresche geschlagen, dabei den Hochmutsdünkel der ersteren in seine Schranken mit Erfolg verwiesen hat. Darnach (wenn wir nämlich seine Darlegungen aufmerksam lesen und diese mit den Textstellen bei dem Meister zusammenhalten) möchte es fast den Anschein erwecken, als ob ein Buch wie „Rembrandt als Erzieher" mit seiner Betonung des künstlerischen gegenüber dem wissenschaftlichen Menschen in letzter Instanz auch nur wieder auf Wagner'schen Quell und Wagnerianische Ausflüsse zurückzuführen wäre; und in der That ist ja wohl auch festzustellen, daß das Gute und Fruchtbare, was das Buch zu sagen hatte, dem kundigen Wagnerianer nicht so fast neu als vielmehr gar wohl bekannt erscheinen mußte nach dem, was ihm aus der Lehre Wagners ungleich zusammenhangsvoller und organischer schon entgegen getreten war. Dennoch stehen diesem Gutem und freudig Anzuerkennenden so viele Schwächen und Schattenseiten gegenüber (Beweise einer Halbbildung, der

Oberflächlichkeit des Urteils, der Kombination unvereinbarer Größen, der logischen Widersprüche mit den Grundthesen), daß wir hierbei von einer Wagner-Schule um so lieber schweigen wollen, als der bekannte Unbekannte da, wo er Wagner — ganz selten — erwähnt, diesem mächtigsten Künstler der Zeit nicht einmal auch nur annähernd gerecht geworden ist. Das einzige Verdienst, das wir einem Buche wie dem vorliegenden vielleicht noch zusprechen könnten, bliebe sonach nur dieses: daß es zum ersten Mal, was dort in den Wagnerkreisen esoterisch gepflegt und für eine Popularisierung vorbereitet wird, wenn auch leider arg mit fremden Stoffen durchsetzt und getrübt, in die mannigfachen Kanäle des breiteren Volkslebens nun allmählich einsickern läßt.

Von der Kunst zur Kunstwissenschaft — nur ein Schritt! Gerade sie verdankt begreiflicher Weise — und zwar nach ästhetischer, litterarischer und historischer Richtung hin — der Wagner-Forschung eine ganze Reihe ebenso interessanter wie wertvoller, meist in Broschürenform für einen größeren Leserkreis erschienener Arbeiten. Wir brauchen hier ja nur auf Namen wie H. v. Wolzogen, Porges, Nohl, Heintz, Bernh. Förster, Glasenapp, L. Schemann, Plüddemann, Höfler, Ed. Schläger, Karl Heckel, Golther, Creutzburg, Schlösser, Gutenhag, Poske, Wittmer, Eichberg, auf Dornhöffer, Smolian, van Santen-Kolff, Muncker, Koch, Welti, Woerner, Ettlinger, Kögel, Schuré, Gjellerup hinzuweisen (auch Moritz Wirth, der *frühere*, und selbst E. von Hagen bleibe hier nicht unerwähnt), um eine wahre Fülle geistiger, aus Wagner unmittelbar geschöpfter und von diesen Schülern nun wieder ausstrahlender Anregungen und tüchtiger Gesinnungen damit zu kennzeichnen, die wiederum 100 und 1000fältig auf die weiteren Ringe des Wagner'schen Freundes- und Anhängerkreises, in Sonderheit auf die Besucher der Festspiele übergehen. Mit Genugthuung begrüßen wir mehrere Litterarhistoriker vom Fach (Golther, Schlösser, Welti, Woerner, Muncker und Koch) darunter, und mögen uns auch die andere Genugthuung dabei nicht schmälern lassen, daß die Wagner'sche Kunst sogar auf die zünftige Ästhetik gewirkt und selbst den greisen Ästhetiker Karl Köstlin noch zu einer besonderen Studie über den „Nibelungenring" begeistert hat. (Auch hier macht der Verfasser keinerlei Anspruch auf Vollzähligkeit.) Als Historiographen endlich der ganzen Wagner-Bewegung heben sich die scharfumrissenen Charakterköpfe eines Glasenapp und Oesterlein von diesem

Hintergrunde ab, denen sich der frühere Wilh. Tappert, Professor Kürschner, Emer. Kastner und Dr. Dinger als Spezialforscher anreihen lassen. Namentlich Nicolaus Oesterlein, der Begründer und Leiter des Wagner-Museums, ist unter ihnen ein seltenes Beispiel für die Intensität des durch eine zeitbewegende Genialität wie Wagner entzündeten und angefachten Funkens echtester, nachhaltigster Kunstbegeisterung. Sein ausdauernder Bienenfleiß ist etwas Unerhörtes, sein Museum selbst etwas schlechthin noch nicht Dagewesenes. — Dennoch aber werden wir bei diesen Namen allein noch nicht stehen bleiben, sondern weiterhin einzelne, besonders individuelle Silhouetten, Vertreter der durch R. Wagner's Auftreten in Bewegung geratenen Kunst-Wissenschaften, noch herausgreifen. Und wir werden dabei am sichersten und richtigsten ohne Zweifel verfahren, wenn wir ebensowohl Werke, welche sich ausdrücklich auf Wagner in ihrem Voraussetzungskerne beziehen, als auch solche, die an, für den Nachweis des geistigen Bandes und der Zusammengehörigkeit unabweisbar authentischer, Stelle (in den „Bayr. Bl." nämlich) veröffentlicht worden sind, in diesem Zusammenhange nun aufführen.

Zuerst also das kunstgeschichtliche Gebiet.

Wagner hat sich wiederholt über die hellenische Kunst, deren Sinn, Wert und Bedeutung ausgelassen. Er überblickt z. B. u. A. die antike Architektur-Geschichte und findet, daß die Blüte des Tempelbaues mit der Blüte der Tragödie sich deckt. Ferner in der Plastik sieht er eine Nachbildung, eine festgehaltene Erinnerung an die bewegten Körper der Bühne und in ihren besten Leistungen, den Versuch der Phantasie, auch nach dem Verfalle der Tragödie, nach dem Untergang der lebendigen Kunst, nun in einer toten Kunst sich das Ideal, den schönen Menschen zu bewahren, so daß also die antike Plastik den menschlichen Gehalt des Drama's in sich aufgenommen hätte. An der Hand dieses Leitfadens (vgl. auch noch die wörtlichen Citate aus Wagner'schen Schriften des Vorwortes) hat Carl Fried. Glasenapp in einem Werke: „Die Hauptepochen der bildenden Kunst bei den Griechen" (Riga 1890) die Entwickelung der hellenischen Kunst neu zu betrachten gesucht. Wiederum hat Dr. Henry Thode, der Schwiegersohn Wagner's, die Stellung „Albrecht Dürers" in der deutschen Kunstgeschichte unter ganz eigenartigen Gesichtspunkten behandelt (vgl. Bayr. Bl. 1888, VII./VIII.), die ihm freilich nicht sonderlich viel freundliche Gesinnung bei der „Kollegenschaft"

eingetragen haben mögen. Sucht er Dürers germanische Individualität auf einen Gegensatz zwischen Wesen und (dem romanischen Ideal der) Erscheinung auch bei der bildenden Kunst in letzter Linie zurückzuführen und Dürer selbst als den Vertreter einer mehr „musikalischen" (symbolischen) Richtung innerhalb der Malerei zu begreifen, so zeigt uns vollends seine Herausstellung des Unterschiedes zwischen Madonnen- (Raphael) und Passions-Ideal (Dürer) seine nicht nur mehr leibliche, sondern streng geistige Verwandtschaft mit der Bayreuther Idee. Gegenüber der exoterischen „Vergöttlichung des Menschen" bei den Romanen scheint ihm Dürer der Esoteriker, dem die „Menschwerdung Gottes" vor Allem am Herzen liegt; dem Nachempfinden des Leidens Christi hat er für das Gefühl des Germanen den idealen Ausdruck gegeben, und er thut dies, indem er seine Begabung im Dienste einer übermächtigen Gefühlskraft verwertet in einer die Forderungen der höchsten Schönheit und des weisen Maßhaltens nicht immer erfüllenden Weise, so daß gleichsam ein Überschuß künstlerischer Kraft vorhanden ist, der in der Rechnung der bildenden Kunst allein nicht mehr aufgeht.

Im Bereiche der Musikwissenschaft wurde sodann für Ludwig Nohl Wagner's verehrungsvolle, glühende Verehrung für einen Tonheros wie Beethoven Leitstern zu nachhaltenden historischen Forschungen und einer R. Wagner gewidmeten Beethoven-Biographie, die zugleich die dunkle Sage von der „X. Symphonie mit Chören" zur festumrissenen „Historie" verdichtete (vgl. auch Bayr. Bl. 1884 Nr. VII), dafür aber das geläufige „On dit" der absoluten Musiker, Beethoven hätte nach der IX. ebenso gut wieder ohne Menschenstimme Symphonien geschrieben, in das „Gebiet der Sage" ein für allemal nunmehr verwies; wogegen Wilh. Langhans in seiner „Geschichte der Musik" in 2 Bänden (1884—1887) zeigte, daß man auch als strenger Historiker bei einer unverhohlenen und rückhaltlosen Anerkennung des durch R. Wagner gezeitigten neueren Ideales anlangen könne. (Vgl. namentlich II, S. 392 Anm.)

Friedrich Nietzsche (den ich hier und später noch einmal erwähnen muß, wenn immer auch seine spätere Entwicklung ihn in den schroffsten persönlichen Gegensatz zu Wagner gebracht hat) — Nietzsche, der damals noch klassischer Philologe und Inhaber eines Baseler Universitätskatheders war, eröffnet 1872 die Reihe der durch die Wagner'schen Offenbarungen

zum neuen Adam wiedergeborenen poetischen und litterarischen Ästhetiker mit einer unvergleichlich originellen und feinsinnigen Studie über „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik", durch die er, in völliger Übereinstimmung mit Wagner'scher Auffassung, die Tragödie der Griechen, namentlich das Verhältnis von Chor, Schauspieler und Zuschauer in ihr tiefer zu charakterisieren sucht. Den wesentlichsten Inhalt seiner gedankenreichen Schrift bildet die Beschreibung des Gegensatzes zwischen einer apollinischen Absicht (Kunst der Erscheinung, Traum: Bildnerei) und einer dionysischen Richtung (Kunst der Wesenseinheit, Rausch: Musik) in der hellenischen Kunst, bezw. des Aufsteigens der ersteren — analog der Weltwerdung — aus dem Urschoße der letzteren, sowie der Auslösung, Milderung und Beschwichtigung der durch diese angeregten Empfindungen zuletzt wieder in jener. Nietzsche stellte durch diese Untersuchungen ein für allemal fest, daß die Fortentwickelung der Kunst überhaupt an die Duplizität des Apollinischen und Dionysischen gebunden ist — in ähnlicher Weise etwa, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter abhängt, wobei zeitweilig Paarung dieser Gegensätze, harmonische Einheit dieses Zwiespaltes (man denke an Wagner's Merkwort von der „Ehe"!) eintritt — die attische Tragödie ist dessen das leuchtendste Beispiel; und das eigentliche Ergebnis seiner Schrift gipfelt somit in dem Nachweis der monumentalen, eminent weltgeschichtlichen Größe und Bedeutung der Wagner'schen Kunstschöpfung, da wir in dieser nichts Geringeres als eine ideale „Wiedergeburt" zugleich der attischen Kunstblüte (der Antike) auf dem Boden des Germanentums zu begrüßen hätten.

Daß diese wahrhaft ästhetische, aller bisher üblichen (weil rein philologischen oder lediglich litterarischen) Auffassung hellenischer Kunst so sehr in's Gesicht schlagende, geistsprühende Darstellung bei viel Universitätsgelehrten einen wahren Entrüstungsschrei um so eher heraufbeschwören mußte, als sie zugleich dem „kritischen, dem alexandrinisch-sokratischen und unmystischen" Menschen unserer Tage scharf zu Leibe rückte, begreift sich von selbst. Dieses Martyrium scheint ja überhaupt keinem der vom Genius Wagner's mit dem Weihekuß der Kunst entlassenen Apostel erspart zu bleiben, wenn sie sich erst in die „Welt" und vor Allem — auf die Katheder unserer modernen Hochschulen begeben. Auch ein Anderer, der Privatdocent Dr. Heinrich von Stein,

mochte wohl manch' artig Liedlein davon zu singen haben zur Zeit, da er — eine „Stimme des Predigers in der Wüste" — zu Berlin mitten unter diese wissenschaftliche „Moderne" trat. Er ist nächst Nietzsche (der ja später nicht Wort gehalten hat — wir meinen hier nur seine ersten 5 Schriften bis zum Ausgang der 70er Jahre), also eigentlich mehr als Nietzsche, wohl der bedeutendste, produktivste und gehaltvollste Wagnerianer, der sich bis heute als eigener Kopf hervorgethan hat. War Nietzsche's eben erwähnte Abhandlung ein Meisterwerk ästhetischer Durchdringung, so haben wir nun in Stein's Arbeiten über: „Die Entstehung der neueren Ästhetik" (Stuttgart, bei Cotta) und „Die Ästhetik der deutschen Klassiker" (Bayr. Bl. 1887 St. VI/VII) wahre Muster einer poetisch-litterarischen Ästhetik*) aus berufener, in Wagnerianische Kunstauffassung tief eingetauchter Feder vor uns, die auch hinsichtlich der vielen überraschenden Ausblicke, welche sie gewähren, das größte Interesse erwecken müssen.**) Den letzten innersten Kern dieser Arbeiten bildet die Erkenntnis: auch Goethe's Wesen habe sich uns nicht als dasjenige des „Olympiers", sondern als „Dionysos" darzustellen. Das von uns schon einmal zitierte Wort Wagner's: daß das Aufsuchen einer idealen, rein menschlichen Kunstform der wesentlichste Hauptinhalt von Schiller's und Goethe's Schaffen gewesen sei — scheint wie ein stilles Motto besonders die letztgenannte Arbeit zu durchwehen, und von der ersteren sagt Franz Muncker in seiner Besprechung (Bayr. Bl. 1887, VII): „Unsere gesamte, ästhetisch künstlerische Entwickelung leitet folgerichtig auf das Kunstwerk der Zukunft hin.***) In der Zeit der Entstehung der neueren Ästhetik sind freilich nur erst unscheinbare Anfänge dieses Zusammenhanges wahrzunehmen; aber auch diese schwachen Keime zu entdecken und ihr erstes Wachsen zu beobachten, wird demjenigen wahren Genuß bereiten, der sich mit offenen, durch die Kunst

*) Neuerdings haben sich in mehr psychologisch-ästhetischen Forschungen zwei Schüler H. von Stein's: Dr. R. Sommer „Die psychologische Grundlage von Schiller's ästhet. Briefen" und Max Dessoir „Wagner als Ästhetiker" (Bayr. Bl. 1891) rühmlich hervorgethan; vergl. auch Bonnier, Bayr. Bl. 1890 No. IV und V, XII; 1891 No. VII.

**) Hierzu H. von Wolzogen: „Die Idylle", Bayr. Taschenbuch Jahrg. 1887.

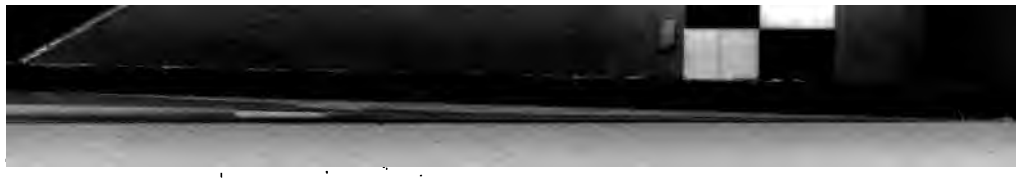
***) Man vergl. auch Wagner Jahrbuch 1886 S. 95—112 und die zahlreichen „Stimmen der Vergangenheit" in den Bayr. Bl.

unseres letzten Meisters erleuchteten Sinnen teilnahmsvoll betrachtend in die Geschichte des menschlichen Geistes zu versenken vermag." Stein, der die „Ästhetik der Klassiker" unter wachsendem Beifall und Zulauf der akademischen Jugend von Berlin an der dortigen Universität als Kolleg las, erhielt mitten in dieser seiner unvergeßlich schönen Wirksamkeit den Ruf zu jener höheren „Universität", in deren Bereich der irdische Mensch, über und jenseits allen „Kampfes der Fakultäten", der höchsten „Fakultas" in freudiger Anbetung unmittelbar erschauend teilhaftig wird. Sehr schön sagt von ihm der Bayreuther Nachruf: „Ein Fremder, anscheinend früh Fertiger, war er in unseren innersten Kreis getreten. (Stein war als Erzieher Siegfried's an das Wagner'sche Haus empfohlen worden.) Ein geistiges Mischwesen hätte aus vereinzelten Eindrücken entstehen können, wenn nur der scharf beachtende Geist des Jünglings hier getroffen worden wäre. Aber ein unvergleichliches Erlebnis, die persönliche Schau des Genius, erfaßte durch einen Dichterblick für die Wahrheit sein edles Gemüt an den Wurzeln des Seins, und von dieser schöpferischen Tiefe aus erwuchs er in sich selber, über sich selber staunenswert, herrlich, siegreich, zu einem neuen, einem noch Unermeßliches verheißenden geistigen Menschen.*) Dieser Gemütsgrund seines gewaltigen, geistigen Wachstums verlieh all' seinem Wirken eine so hohe, ernste sittliche Weihe. Dieser innerlichen Aneignung des Ideales entsprang von Arbeit zu Arbeit die immer klarere Beweisführung für all' die Möglichkeiten, welche unserer Weltanschauung auf allen edlen geistigen Gebieten in der Anwendung und Weiterführung offen stehen. Hier war der helle Geist, die sichere Hand, welche uns einführen konnten in jene neu zu gewinnenden Gebiete, wo die eine Weltanschauung zu reicher Welterkenntnis werden sollte." — „Höchstes Glück der Erdenkinder ist doch die Persönlichkeit" — und H. v. Stein war eine Persönlichkeit, wie selten eine. In der That bedeutete sein Scheiden einen unersetzlichen Verlust nicht nur für die engere Wagner-Gemeinde, sondern gerade auch für die „Wagner-Schule". Wir werden später noch wiederholt von ihm zu sprechen haben, wollen indessen vorerst in unserer Aufzählung der mancherlei Nachwehen Wagner'schen Geistes bei den einzelnen Disziplinen noch weiter fortfahren.

*) Sehr anschaulich geben uns H. von Stein's Entwickelung auch seine Bayreuther Briefe" kund, vergl. „Bayr. Bl." Jahrgang 1889.

Auch der speziellen Musikästhetik hatte der Meister durch einige ganz wenige Aperçus neue Perspektiven eröffnet. Sehen wir hier ab von der nicht minder Wagnerianischem Empfinden entspringenden Gelegenheitsschrift Alex. Ritter's: „Vom Spanisch-Schönen" — einer köstlichen, dabei sehr ernstgemeinten und bei aller Kürze doch wissenschaftlich lichtvollen Satire — da sie denn doch nun einmal mehr polemischen als positiv-aufbauenden Charakter hat und nur eben in einem sinnigen Bilde den Kern der Sache bloslegt, so treten uns zwei Arbeiten entgegen, welche die wissenschaftliche Nutzbarmachung und praktische Verwertung jener meisterlichen Gedankenblitze sich besonders zur Aufgabe gemacht haben. Hören wir, woran sie speziell anknüpfen.

„Uns ist jetzt das unerschöpfliche Vermögen der Musik durch den urkräftigen Irrtum Beethoven's erschlossen. Durch sein unerschrocken kühnstes Bemühen, das künstlerisch Notwendige in einem künstlerisch Unmöglichen zu erreichen, ist uns die unbegrenzte Fähigkeit der Musik aufgewiesen zur Lösung jeder denkbaren Aufgabe, sobald sie eben nur das ganz und allein zu sein braucht, was sie wirklich ist — Kunst des Ausdruckes" .... so hatte Wagner (III, S. 343) in „Oper und Drama" geschrieben. (Ebenda S. 301 wird gleichfalls noch einmal von der Musik als „Kunst des Ausdruckes" und an unzähligen anderen Stellen von ihrer „Ausdrucksfähigkeit" gesprochen.) In der späteren grandiosen Abhandlung über „Beethoven" — einer wahren Fundgrube philosophischen und metaphysischen Tiefsinnes (Bd. IX) — hatte er den Gedanken zur Behauptung erhoben: daß eine Erscheinung wie dieser Meister schlechterdings nur unter der Kategorie des Erhabenen mehr zu begreifen sei und bei richtiger Erkenntnis der Tonkunst und ihrer Wirkungen (deren Grundwesen das Erhabene schlechthin ausmache) die Betrachtung auf die Wurzeln Beethoven—Bach—Palestrina wieder zurückzugreifen habe. Um die systematische Begründung des ersteren Begriffes hat sich nun Dr. Friedrich von Hausegger in Graz mit seiner Monographie: „Musik als Ausdruck" (Bayr. Bl. 1884; seither zweimal aufgelegt in Wien, 1885 und 1887) hervorragend verdient gemacht; um die Einführung des letzteren Gedankens in die Fachwissenschaft mit seiner Dissertation „Vom Musikalisch-Erhabenen" (Leipzig 1887) der Verfasser dieser Zeilen nach Kräften bemüht. Sucht die erstgenannte den Nachweis für die kurze Theorie des

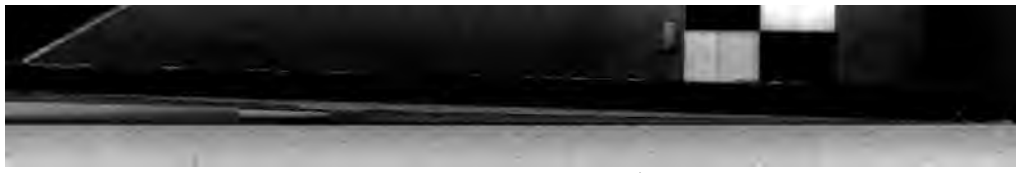


Meisters an der gesamten Entwickelung der Tonkunst historisch durchzuführen und legt sie dabei ganz von selbst wieder mehr Nachdruck auf den Gesang, als den natürlichen Ursprung, das Alpha und Omega aller gesunden Musik, so schreibt sich die Daseinsberechtigung meiner „Prolegomena" her vornehmlich aus der Aufzeigung eines linearen Elementes (sagen wir einer räumlichen Tendenz), als des Trägers eines rein symmetrisch-, architektonisch-, plastisch-Schönen in der Musik („Tonarabeske"!), welches sich vorzüglich an das „Auge des Ohres" wendet (Gegenstück zu Thode's Albrecht Dürer-Untersuchung!) und der Einführung seines Gegensatzes, nämlich eines Nicht-Taktischen, Nicht-Symmetrischen, Nicht-Plastischen, dessen Berücksichtigung die Tonkunst erst zu ihrer eigentlichen Potenz und Wirkung, der des Erhabenen gelangen läßt — ein Ergebnis, das zugleich die Antretung eines Testamentes des großes Kant und die Erläuterung bezw. Ergänzung der Wagner'schen Theorie in Einem umfaßt. (Ein Wagnerianer, Graf Ferd. v. Sporck, hatte mir durch einen gelegentlichen Hinweis auf eine Stelle bei Ludwig Nohl, welche sich wiederum auf Wagner bezog, den ersten Anstoß zu dieser Forschung gegeben.) Beide Arbeiten haben außer ihrer direkten Bezugnahme auf Wagner'sche Axiome das Gemeinsame an sich: einmal, daß sich das Bewußtsein ihrer Verfasser gegen die durch Hanslick vertretene, höchst einseitig formalistische Erklärung des musikalischen Eindruckes bis zur eigenen Produktion und Position auflehnte, da in dieser Erklärung ein ganzes, großes, gleichberechtigtes Gebiet der Tonkunst, ja erst recht eine Entwicklung derselben, welche ihren stolzesten Ruhm und Ruf begründet hat (Bach, Beethoven), einfach nicht mit unterzubringen war; und dann dies, daß sie beide übereinstimmend entgegen der Herbartianischen „Ästhetik von außen" einer neueren, erst noch weiter zu fundierenden „Ästhetik von innen" zum Worte verhalfen dadurch, daß sie, nachdem jene vergebens versucht hatte, von außen her in das Wesen dieser Kunst einzudringen, hier einmal das Problem von innen (d. h. durch Anfrage beim produzierenden Künstler selbst in dessen geheimer Werkstatt, also aus dessen innerstem Schaffensprocesse heraus) zu packen suchten. Gerade dieses Spontane, diesen Begriff der Spontaneität, der „mit einem sonderbar überstürzenden Eifer und mindestens etwas zu früh aus dem neuen Welterkennungssystem hinausgeworfen worden ist" (Wagner), auf den verschiedensten Gebieten als wirksam

und maßgebend nachzuweisen, möchte als eine der eigentlichsten, erstrebenswertesten Ziele Wagnerianisch geleiteter Wissenschaftlichkeit zu betrachten sein. Und wie diese Entdeckungsreisen mehr und mehr dann auf die Unzulänglichkeit des anatomisch-zergliedernden Verfahrens, auf die ernstliche Betonung des Organischen im Gegensatze zum Mechanischen hinführen dürften, so würde sich dabei gewiß mit der Zeit auch die Wahrheit des Goethe'schen (und Schopenhauer'schen) Satzes: daß wir „in allernächster Nähe und an der geringsten Erscheinung der Natur die Beweise für dasselbe finden können, was uns aus weitester Ferne nur als Bestätigung unseres Wissens von der Natur zugeführt zu werden vermag" (Wagner, Schriften IV, S. 106 f.), mit der schlagenden Kraft eines empirischen Experimentes gleichwie ein exaktes Exempel zur Evidenz herausstellen müssen. Hier liegt immerhin noch eine empfindliche Lücke in der Wagner'schen Forschung nach der allgemeineren Richtung einer Naturphilosophie und Psychologie hin vor, in die aber schon in allernächster Zeit — wie ich zu meiner Freude vernehme — Dr. Nicolaus Creutzburg in Leipzig mit bezüglichen Arbeiten einspringen können wird.

Eine andere, ähnliche, mit den Grenzen der vorliegenden sich nahe berührende Frage, nämlich diejenige der „Beziehungen der Sprache zum philosophischen Erkennen" hatte schon vordem Heinrich von Stein (und zwar in seiner Habilitationsschrift, abgedruckt Bayr. Blätter 1883, St. XII) gar tief und nachdenksam beantwortet. Es ist der ernste Versuch zur Begründung einer auf Schopenhauer's Spuren wandelnden Wagnerianischen Erkenntnistheorie*) — und als solcher wertvoll genug, wenn er auch leider nur ein ganz vereinzelter Fall innerhalb des uns interessierenden Rahmens geblieben ist. Aber wie schon hier gegenüber dem rein erkenntnistheoretischen das sprachliche Interesse stark in den Vordergrund getreten war, so noch weit mehr in dem Bayr. Bl. Jahrgang 1888, Stück I/II nach des Verfassers Tode noch veröffentlichten Essay über „Sprache und Kultur" desselben Autors, so daß wir hierdurch zwanglos zu den an Wagner gereiften und gestärkten Bemühungen spezifisch sprachwissenschaftlicher Natur übergeleitet werden. Da ist es denn vor Allem nicht unwichtig, zu erwähnen, daß Hans von

*) Man vergl. damit auch den gelegentl. Rezensionsartikel von Osw. Zimmermann „Aus der Verstandeskultur der Gegenwart" Bayr. Bl. 1883, S. 67.



Wolzogen, der eigentliche, schon durch die Leitung der Bayreuther Blätter hierzu berufene Führer all' dieser geistigen Bestrebungen des gesinnungstüchtigen Wagnerianismus von Haus aus schon Sprachforscher gewesen ist, noch ehe er seine Kraft in den Dienst der Bayreuther Sache stellte, und daß diesem Schriftsteller heute — neben individuellen Erscheinungen wie H. von Stein, E. Meinck u. a. — ein jüngerer Sprachgelehrter und Fachmann, der Privatdozent der Universität München Dr. Wolfgang Golther, helfend zur Seite tritt, der sich namentlich um die Wiederbelebung deutscher Eigennamen nach ihrem ganzen Reichtum und ihrer ganzen Fülle (man vgl. das Kalendarium des „Bayr. Taschenbuches" vom Jahrgang 1886 an) ein unbestrittenes Verdienst erworben hat. Aufsätze, wie „der germanische Himmel", „deutsche Monatsgötter", „christliche Monatsheilige" von dem Erstgenannten (Bayr. Taschenbuch 1887—89), sowie desselben Verfassers „Urgermanische Spuren" (Bayr. Bl. seit 1887) bezeichnen hier ebenso viele bedeutsame Etappen auf sprachwissenschaftlichem Gebiete; und suchen Arbeiten, wie die über „Poetische Lautsymbolik" oder „Die Sprache in Wagner's Dichtungen", wie zahlreiche andere inn- und außerhalb der Bayr. Blätter erschienene Gelegenheitsaufsätze Wagner's Sprache nicht nur in ihrer berechtigten Eigenart, sondern auch nach Seiten ihrer bahnbrechenden, dichterischen Qualifikation nachzuweisen, so war wiederum in Exkursen wie demjenigen über „Verrottung und Errettung der deutschen Sprache" oder „Zeitungsdeutsch" (vgl. auch Plüddemann in den Bayr. Bl. 1881, S. 70), denen sich noch Nietzsche mit seiner Schrift „David Friedrich Strauß, der Schriftsteller und Bekenner" charaktervoll anreiht, und die sich schließlich alle auf die Zensur Wagner's über Ed. Devrient (Ges. Schrift Bd. VIII) zurückführen lassen — ein „deutscher Sprachverein" enthalten, noch lange bevor an die Begründung eines „Allgemeinen deutschen Sprachvereins" zu Braunschweig gedacht wurde.*) Schließlich hat Golther die sprachlichen und litterarischen Beziehungen in Studien über die Lohengrin-Sage, den Tannhäuser, Tristan, Parzival und die germanische Mythologie (Bayr. Blätter seit 1886) dankenswert bis in die Äußerungen des alt-deutschen Kulturlebens hinein verfolgt, und wie hier der Wagnerianismus in Abhandlungen von Felix Dahn über

*) Übrigens hat dieser — wenn ich recht unterrichtet bin — diesen Vorgang Bayreuth's neuerdings offiziell anerkannt.

„das deutsche Volk und das römische Recht" und Christian Bering über „die Rezeption des römischen Rechtes und die soziale Frage der Gegenwart" (Bayr. Bl. Jahrg. 1891) in das Studium germanischer Rechtsfragen unmittelbar überspringt, so finden jene Ergebnisse dann auch in streng historischen Darlegungen wie denjenigen eines Konstantin Frantz über den „Föderalismus", über den „Märtyrer von Kostnitz" und über „Unsere Nationaldenkmale" (Bayr. Blätter) oder in dem „Deutschen Kaiserbuch" Hans Herrig's wieder ihren natürlichen Hintergrund, auf dem sie sich nur desto eindrucksvoller abzuheben vermögen. Alle verdanken sie dem einen großen Beispiel, der „meisterlichen" Initiative, ihre Entstehung und ihre Wirkungen reichen sogar so weit, daß sie auch auf die Erziehungsfrage unserer Zeit thätigen und planvollen Einfluß nehmen. Um hier erkennen zu lassen, mit welcher Energie die so leicht verspottete „Zukunftsmusik" — und mit gutem Recht, denn der Jugend gehört die Zukunft und die richtige Erziehung macht hier alles aus — gerade auf dieses unsere Zeit so mächtig bewegende Erziehungs-Problem sich geworfen hat, möge mir gestattet sein, nachstehend die wesentlichsten Beiträge zu diesem Thema aus Wagnerianischer Feder zunächst einmal in einfacher Aneinanderreihung aufzuführen. In den „Bayr. Blättern" allein treffen wir auf nicht weniger als 8 durchaus wertvolle und verdienstliche, die Frage nach irgend einer Seite hin gründlich fördernde Bearbeitungen: 1882 „Eine gekrönte Preisschrift" von J. H. Löffler; „Die Säkularfeier Fr. Fröbels" von Dr. G. Wittmer; 1883 „Zur Frage der nationalen Erziehung" von Bernhard Förster und „Über gymnasiale Erziehung" von Oskar Schlemm; 1889 „Erziehung, Unterricht und Idealismus" von Wolfgang Körber; 1890 „Volksglaube und Volksschule" von J. H. Löffler; 1891 „Dem deutschen Volksgeist, seinen Freunden und Feinden" von J. H. Löffler und „Unsere nationale Erziehung" von einem Oberdeutschen (W. W.). Dazu kommen als wackere Mitstreiter noch Ludwig Nohl: „Unsere geistige Bildung (bereits in den 70er Jahren) und zuletzt H. Ritter: „R. Wagner als Erzieher". Nietzsche aber, der sich zu vorliegendem Problem mehr allgemein nur hat vernehmen lassen (Vgl. „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben", „Schopenhauer als Erzieher"), war es, an den R. Wagner im Jahre 1872 jenen im IX. Bande der Schriften abgedruckten, ewig denkwürdigen offenen Brief gerichtet hatte, der die sichtbaren

Mängel unserer heutigen, sogen. humanistischen Erziehung aus dem Umstande zu erklären wußte, daß „während alle anderen Fakultäten praktisch nützliche Bürger dem Staate liefern, die Philologie nur immer wieder Philologen erzieht, welche rein nur sich unter sich selbst von Nutzen werden können". Damit war freilich eine große, allgemein empfundene und nicht eben bequeme Wahrheit von Wagner selbst ausgesprochen, und dieses Merkwort, zur Formel verdichtet, es schien auch bei allen den oben genannten Beiträgen die stille, ungeschriebene Vorrede zu bilden, die im Übrigen sämtlich unentwegt dem Glaubensbekenntnis folgen, „daß — wie die bisherige klassisch-humanistische Gymnasialbildung nur eine logische Konsequenz der auf das Ideal der Antike abzielenden Bestrebungen unserer Goethe und Schiller, lediglich eine notwendige Nachwirkung der für den deutschen Geist so bedeutsamen Epoche ihrer Wirkungen war — so jetzt, nach einer geistigen und sittlichen, schlechterdings kulturellen Kunsterscheinung wie Wagner, wo wir das Antike nicht antiquiert, sondern in unserem eigenen Wesen aufgegangen und überwunden finden, eine im Wesentlichen nationale, d. h. aus dem deutschen Geist und der deutschen Sprache selbst erholte, doch nicht minder allgemein-menschliche Bildung und Erziehung unserer heranwachsenden Jugend würde Platz greifen müssen." (Bayr. Bl. 1885, S. 72.) Vom „Bildungsphilister"*) zum echten „Musensohn", vom alexandrinisch-sokratisch-kritischen zum wahrhaft ästhetischen Menschen**), vom Zoon politikon zum freien, künstlerischen Helden; aus der Zivilisation zur Kultur***), aus dem Dusel eines dünkelhaften Perfektibilitäts-Kultus zur Erkenntnis der zunehmenden, unaufhörlichen Degeneration des Menschengeschlechtes und des innersten Kernes der Welt als eines unwandelbaren, bleibenden und ewigen Wesens!

Bei den letzten und höchsten Zielen der „Wagner-Schule" überhaupt sind wir damit angelangt, Wagner's nicht ernst genug zu nehmender Regenerationsidee: der großen Erneuerung des ganzen inneren Menschen, seiner künstlerischen Wandlung und vor Allem sittlichen Wiedergeburt. „Schopenhauer als Erzieher!" lautet die ge-

*) Nach Nietzsche; auch Oskar Schlemm: „Vom gebildeten Deutschen" „Bayr. Bl." 1878 S. 317, und Hans Herrig: „Moderne Bildung", Bayr. Bl. 1880, Nr. XII

**) Fr. Nietzsche: „Geburt der Tragödie" ꝛc.

***) Wagner, Ges. Schr. X, S. 302.

wichtige Losung dieser letzten und entscheidendsten Wegstrecke; die weitere Glaubens-Formel: „Wir erkennen den Grund des Verfalles der historischen Menschheit, sowie die Notwendigkeit einer Regeneration derselben; wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne“ *) . . . sie bildet das Hauptprogramm dieser neuesten und jüngsten Entwickelung. Eine interessante, dankbare Aufgabe ist uns damit noch gestellt.

In dem „Briefwechsel mit Frz. Liszt“ finden wir vom Meister dieser mächtig anwachsenden geistig-sittlichen Bewegung, von Wagner selbst, lebendig und anschaulich erzählt, wie er mit der Schopenhauerschen Philosophie in den 50er Jahren auf besondere Weise bekannt wurde, welch' mächtig fördernden, umwandelnden Einfluß dieselbe durch ihre herrliche Klarheit, künstlerische Wahrheit und ausgezeichnete Sprache auf ihn ausgeübt habe, wie sie ihm aber doch eigentlich im Grunde nichts Neues mehr gesagt, sondern nur seine eigenen Anschauungen im Wesentlichen geklärt, bestärkt und ausgebaut habe. Die reichsten Früchte dieser „neuen Lehre“ finden wir später enthalten in den grundlegenden Schriften: „Über Staat und Religion“ (Bd. VIII), **) „Beethoven“ (Bd. IX — ein großartiges Werk! vergl. auch Nietzsche: „Die Geburt“ ꝛc. S. 87 darüber), „Religion und Kunst“ (Bd. X) sowie in den weiteren Ausführungen zu diesem Kapitel (ebenda); die gelegentlichen „Einheimsel“ — wenn wir so sagen dürfen — in den kürzeren Bayreuther Artikeln über „Was ist Deutsch?“, „Modern“, „Publikum und Popularität“, „Das Publikum in Zeit und Raum“, „Wollen wir hoffen“, dem „Brief an Heinrich von Stein“ und dem „Offenen Schreiben an Ernst von Weber“ (sämtlich in Bd. X), die alle als eine Art „Katechismus“ zu der im „Parsifal“ so vollendet gekündeten neuen Heils- und Glaubenslehre aufgefaßt werden dürfen.

Aber nicht wollen wir hier davon sprechen, inwieweit sich in allen diesen Entäußerungen seines Genius, namentlich in seinen dichterischen Werken, der Zusammenhang und die Übereinstimmung mit jenem philosophischen System erweist (worüber sich schon Dr. Otto

*) Wagner, Ges. Schr. X, S. 336.

**) Es ist zu charakteristisch, wie schon in dem dramatischen Entwurf „Jesus von Nazareth“ der 40er Jahre der ausschließende Gegensatz zwischen diesen beiden Reichen haarscharf von Wagner herausgestellt ist.

Eifer, Bayr. Bl. 1878; Fr. von Hausegger: „R. Wagner und Schopenhauer", auch andere wie H. von Wolzogen, Herrig, Schemann, Löffler, Schläger ꝛc. so eingehend wie anregend verbreitet haben), sondern vielmehr diejenigen Arbeiten und Weiterbildungen müssen unsere Aufmerksamkeit hier vorwiegend fesseln, die — durch und durch Wagner'schen Ursprunges — auch noch teils weitere Bausteine zum Ganzen mit herbei getragen, teils den einen oder den anderen der bereits vorhandenen Bausteine dieses Philosophems selbst noch individuell ausgehauen haben. Eine recht beachtenswerte Ausbildung der von Schopenhauer sich herleitenden philosophischen Richtung treffen wir so auf Wagner'schem Grund und Boden in den mancherlei wissenschaftlichen Lösungen bestimmter Detailfragen, die uns aus den „Bayreuther Blättern" (und anderswo, in verwandten Zeitschriften) entgegentreten. Was ließe sich zum Beispiel den H. von Stein'schen „Schopenhauer-Skolien" (Bayr. Bl. 1885, V/VI; 1887, IV) oder den H. von Wolzogen'schen Ausführungen über die Schopenhauer'sche Ideenlehre in „Idealismus" (ebenda, Jahrgang 1887; I/II*) Besseres, Würdigeres an die Seite stellen — Spezialforschungen, Auseinandersetzungen und Erläuterungen, wie sie unbedingt notwendig erscheinen, um aus diesen philosophischen Prämissen auch die künstlerischen Schlußfolgerungen der ganzen Richtung herleiten zu können. Ein Rezensent des „Bayr. Taschenkalenders" in der „Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik"**) hatte an den Wagnerianern „das ewige Pochen auf Schopenhauer" getadelt und ihnen „größere Gründlichkeit im Studium der gesamten Geschichte der

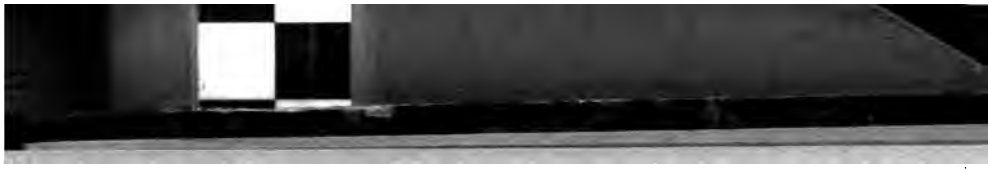
*) Eine interessante, nicht unwichtige Ergänzung zu diesen Darlegungen scheint mir auch noch eine Stelle zu bilden, die sich in einem Privatbriefe H. von Wolzogen's an den Verfasser dieses vom Jahre 1885 findet und nachstehenden Wortlaut hat: „Gerade die ästhetische Seite der Sch.'schen Philosophie bedarf entschieden noch besonderer Beachtung, die durch Stein's Artikel über die ‚Idee' erst angebahnt worden war. Ich meine, daß man über die ‚Ideen' (in welchen s. z. s. die Individuation zum Frieden gelangt — Freiheit vom Willen — wie in der Verneinung zum Siege!) den rechten Weg zur Entschleierung des Isisbildes finden müßte, das mit dem Worte ‚das Ewig-Natürliche' von Wagner bezeichnet ward."

**) Herausgegeben von Prof. Dr. R. Falckenberg, demselben, der in seiner „Geschichte der Philosophie" (gleich dem verstorbenen Münchner Karl von Prantl) Wagner's Schriften zu erwähnen kein Bedenken getragen hat. Bis dorthin, selbst in diese Kreise hinein hat also Wagner in gewissem Sinne schon „Schule gemacht"!

Philosophie empfohlen. Demgegenüber sollten diese Arbeiten es nun auf sich nehmen, dem geschehenen Vorwurfe zu begegnen und aller Welt zu zeigen, daß „wir auf unserem Wege, durch Ernstnehmen der Worte Schopenhauer's zu etwas nicht eben Ungründlichem in der Philosophie gelangen." Versuchte hier also Heinrich von Stein die Schopenhauer-schen Begriffe „Idee", „Verneinung", „Wille", „Pessimismus" — zum Teil durch Vertiefung auf sprachlichem Wege — philosophisch weiter zu klären, und H. von Wolzogen insbesondere noch den „Idealismus" selbst aus der angeblich so trostlosen Schopenhauer'schen Ur-Wurzel als etwas Positives und Freudiges zu begründen, so griff der Verfasser dieser Zeilen in einem kurzen, „Schopenhauer-Studien" überschriebenen Artikel der „Allg Musik-Zeitung" (1886) einen noch dunkel und unklar ge-bliebenen Punkt an des großen Philosophen Definition der Musik im Gegensatz zu den anderen Künsten beherzt heraus, um diesen mehr, sowohl mit Wagner'schen Lehrsätzen als auch mit dem logischen Denken, in Übereinstimmung zu bringen. — Schopenhauer's Briefe werden eben, da ich dies schreibe, mit eifriger und kundiger Sorgfalt von einem anderen Wagnerianer, Dr. Ludw. Schemann, zu einem philosophischen Erinnerungsdenkmal gesammelt; das Projekt eines Schopenhauer-Denkmals zu Frankfurt hat keinen älteren, wärmeren und beredteren Anwalt gehabt, als gerade die von R. Wagner begründete, vielgenannte Bayreuther Zeitschrift. Daß diese Grund-anschauungen, diese ernstliche Pflege Schopenhauer'scher Ideen ihre eigensten Feste vollends in der Rubrik „Ethik" feiert, läßt sich nach der Eigenart des ganzen Philosophems gar wohl begreifen, und abermals sind es Heinrich von Stein und Hans von Wolzogen, die den übrigen Genossen mutvoll hier vorangehen und mit ihnen zusammen die dort niedergelegten Gedanken im Gedenken zugleich an die Hinter-lassenschaft ihres Meisters organisch auszudenken sich bestreben. (Eigentlich arbeiten wir mehr oder minder ja alle mit einander gerade an diesem Werke!) Weit entfernt, beim philosophisch-logischen „Nichts" des Frankfurter Pessimisten stehen zu bleiben und in dessen indisch-trägem Quietismus unthätig zu verharren,*) hoffen sie vielmehr mit

*) Auch Karl Heckel in seiner Preisschrift: „Die Idee der Wiedergeburt" wendet sich gegen solche Auffassung (vergl. Bayr. Bl. 1890, I/II.)

Faust in diesem Nichts das All zu finden und vertrauen sich getrost und unbedenklich dem großen Meister von Bayreuth an, welcher — ein echter Künstler gegenüber dem Zwange des Philosophen — die trostlose Leere des Philosophems in die reiche, heitere Fülle schöner, erquickender Kunst-Anschauungen überzuführen verstanden, und treten in unentwegtem Glauben an diese andersgeartete, durch das künstlerische Ideal selbst ihnen erbaute und erleuchtete neue Welt — sie zu gestalten suchend und das Erkannte in Thaten umsetzend — zu einem freudigen christlichen Aktivismus nunmehr wieder heraus: „zu wirken des Heilandes Werke"! Heinrich von Stein sucht und findet z. B. die Lösung dieses scheinbaren Widerspruches in dem Umstande, daß Wagner bei seiner Regenerationsidee „den Verfall" nur der „historisch gewordenen Menschheit" so sehr betont habe, worin zugleich eine ernste, nicht zu übersehende Korrektur Schopenhauer's, eine Milderung seiner Philosophie liege, die jeden Nachfolger der Spuren Wagner's zur Anteilnahme an dieser zu regenerierenden Welt zugleich berechtigte und aufrufe. Sein Lieblingsthema bleibt dabei die Lehre von der inneren Welt und Kraft des Gemütes, und er bildet darin die besondere Anschauung von einer möglichen Linderung und Veredelung des Leidens durch selbstlos-werkthätiges Zugreifen weiter aus; denn „wie auch immer der gewaltige, dunkle Hintergrund der Dinge in Wahrheit beschaffen sein mag, der Zugang zu ihm steht uns einzig in eben diesem unserem armen Leben offen, und also schließt auch unser vergängliches Thun diese ernste, tiefe und unentrinnbare Bedeutung mit in sich ein" — wie sein Solon zu Krösus sagt. (Vgl. „Helden und Welt", „Nachlaßband"; Wagner's Brief an den Verf. Bd. X; Bayr. Bl. 1888, Stück I/II, sowie seine Heiligenbilder, Bayr. Bl. 1888, No. III/V.) Freilich hat er für die Sünde erst noch ein: „Fliehe sie, denn Du kannst ihr nicht widerstehen!" Diesen Rest von „Weltflucht" sucht Hans von Wolzogen in dem Resumé seiner „Religion des Mitleidens" seinerseits zu tilgen, wenn er auf Grund einer ganz unscheinbaren und doch so wichtigen Wendung der Schopenhauer'schen Ethik nachweist, daß der Wille das Leben nur wie es erscheint zu verneinen, sich selbst aber, soweit er hinter aller Erscheinung liegt, als den guten Gesamtwillen zu bejahen und zur Stärkung dieses Universalwillens, bei dieser seiner Bestrebung, in der



Welt zu verharren und mit ihr auszukommen, ohne selbst an ihr Teil zu nehmen habe — eine andere, fast möchten wir sagen: höhere und schwierigere Art von „Askese", die auch der Unterzeichnete in seinem Begriff einer „Weltüberwindung" (Parsifal: Mönch und Ritter zugleich!) im Gegensatz zur katholischen Weltflucht und protestantischen Weltfreudigkeit noch weiter auszuführen suchte, indem er diese mit Rücksicht auf das germanische Ideal an den von Schopenhauer selbst angedeuteten milderen Weg einer „Askese" anknüpfte und das Ganze aus dem „relativen, nicht absoluten" Nichts des rein logisch verfahrenden Philosophen herleitete. (Vgl. Bayr. Bl. 1886, Stück III; 1888, Stück I/II und IX; 1890, Stück I/II; Bayr. Taschenbuch 1886, S. 114 ff.) Es sind das alles wohl ebenso viele Entwicklungs-Keime zu einer neueren Erfassung der Ethik, und alle lassen sie sich ja auf den Wagner'schen Satz zurückführen: „daß die Schopenhauersche Philosophie in jeder Beziehung zur Grundlage aller ferneren geistigen und sittlichen Kultur zu machen sei", woraus dann ohne Weiteres schon hervorgeht der andere: „daß das in der tiefsten Natur des menschlichen Willens begründete Mitleid als die Grundlage aller Sittlichkeit überhaupt fortan zu gelten habe". Wie es aber in der ganzen Wagner-Bewegung eigentlich keine Moral ohne Religion, keine Ethik ohne Metaphysik gibt, so auch hier überall finden wir die Ansätze zugleich zur religiösen Erneuerung mit inbegriffen, deren breites Präludium die Kapitel über „Staat und Religion" und „Kunst und Religion" von Wagner selbst vorweggenommen hatten. Welch' tiefe, wertvoll-würdige Erscheinungen auf diesem Arbeitsfelde H. von Wolzogen's „Religion des Mitleidens", (zur Anknüpfung vgl. Wagner Ges. Schr. X, 260), die herrlichen Arbeiten Heinr. v. Stein's, E. Schlägers, J. H. Löffler's; Hans Herrigs „Schopenhauer und das Christentum" (1888, St. V.) und L. Schemann's „Parcival-Studien" (Bayr. Bl. 1879)! Welch' hoher Ernst und welch' produktive Energie des Erstgenannten, sich mit einer in diesem Geiste reformierten „Religionslehre" (theoretisch in dem gleichnamigen Aufsatz, Bayr. Bl. 1888 No. XI; praktisch in dem dichterischen Versuch der gereimten Christ-Erzählungen „Der liebe Heiland", Bayr. Bl. 1888 No. XII) auch der Kindererziehung nun zu bemächtigen, von dem Gemüt des Kindes schon jetzt Besitz zu ergreifen! Schopenhauer hatte gerade dadurch dem wahren Christentum den Weg geebnet, daß er auf dem Hintergrund seiner

philoſophiſchen Lehre die Verquickung aufdeckte, die es durch die Aufpfropfung des neuen, friſch treibenden Reiſes (Neues Teſtament) auf den alten morſchen Stamm (Altes Teſtament) erfahren hatte, welch' beide doch ſchließlich eine unvereinbar und unüberbrückbar tiefe Kluft von einander trennen müſſe. Im Anſchluß hieran entſteht da auch für die Religionslehre und die poetiſch-religiöſen Anfänge der Kinderſtube die ernſte Verpflichtung, die Seele *zuerſt* mit dem Gott, der Menſch geworden iſt und als die „Liebe" ſich in ſeinem Sohne uns offenbart hat, dem „lieben Heiland" ſelbſt, zu erfüllen und *dann* erſt auf dieſem Wege, durch ihn — nicht umgekehrt — zum „Vater im Himmel" (und zwar wiederum *nicht* zum moſaiſch-jüdiſchen Weltenſchöpfer) hinzuleiten. Ganz ebenſo erwächſt indeſſen auch für eine geläuterte Religionsanſchauung des Erwachſenen die Pflicht, Ernſt zu machen mit einer Tendenz, die man mit dem entſetzlichen Worte „Antiſemitismus", wenn man den Wagnerianismus dabei meinte, nur ſehr irreleitend und fälſchlich bezeichnet hat. Zwar iſt nicht zu bezweifeln, daß das Studium der Racenfrage, ſeit der Einführung Gobineau's und ſeiner Degenerations-Lehre in den Bayreuther Kreis*) durch den Meiſter ſelbſt, hier — genährt namentlich auch durch die weitſichtigen Mahnrufe Wahrmund's — fortgeſetzt eifrig betrieben und vervollſtändigt ward, und auch Wagner in ſeinen Schriften (namentlich „Religion und Kunſt" ſowie den Ausführungen hierzu) läßt deutlich die Merkmale dieſes rege gewordenen Intereſſes, die Anwendung deſſelben zugleich auf die „Judenfrage" wahrnehmen. Allein ſchon ſein ſchlichter, inniger Hinweis: „Das Blut des Heilandes, von ſeinem Haupte, aus ſeinen Wunden am Kreuze fließend — wer wollte frevelnd fragen, ob es der weißen oder welchen Race es ſonſt angehörte?" mochte uns darüber belehren, wie wenig wir es hierbei mit dem Antiſemitismus als einem „Racenkampfe" zu thun haben können. Auch in ſeinem nachmals berühmt gewordenen Briefe über das „Judentum in der Muſik" (vgl. Bd. V und Bd. VIII) war nicht ſo faſt das erſte Signal zu einem in der ſpäteren „Schule" etwa organiſirten Racenhaß gegeben, als vielmehr die Thatſache der geiſtigen Potenz bezw. Impotenz auf rein künſtleriſchem Gebiete, welche dieſes Volk bisher zur Erzeugung produktiver Genialitäten unfähig

*) Bayr. Bl. 1881, S. 123; 1886, S. 156.

machte, rein historisch, lediglich als solche einfach herausgestellt worden. Um uns aber vollends recht klar zu Gemüte zu führen, wie sehr weit dasjenige, was die große „Partei Wagner's" dabei sucht und meint, von dem abliegt, was man gemeiniglich die unchristliche, unwürdige, weil intolerante „Racenverfolgung" nennt, genügt es wohl, außerdem in aller Kürze nur noch einige prägnante Schlagwörter aus dem Munde oder der Feder stimmführender Wagnerianer hier mit anzuführen, die für sich selbst sprechen mögen. Vor Allem tritt in sämtlichen diesen Äußerungen eines Wagnerianischen Glaubens die Defensiv-Idee gegenüber jeder irgend wie offensiven Absicht auf's entschiedenste hervor; sämtliche ohne Ausnahme beherrscht der Gedanke, daß es sich um ein geistig „Wehr und Waffen" zur Reinerhaltung nicht der Race, sondern weit mehr der germanisch-christlichen Kultur überhaupt dabei handeln müsse. So sagt Wolzogen (Rel. d. Mitl. S. 148): „Es gilt in dem allgemeinen Kampfgewühle sich gegenseitig an dem Kreuze zu erkennen, welches nur ein gutes Gemüt, eine tüchtige Gesinnung, ein reiner Wille auf die Schulter ihrer Träger fest zu heften vermag." Mit dieser Aufnahme „des Zeichens göttlicher Natur" sei dann „in einer Welt, in welcher alle Racenelemente der elendesten Erniedrigung verfallen sind, ein Volk in der Bildung begriffen, dessen einigender, befreiender und rettender Genius nicht mehr ein Racenelement, sondern ein religiöses Element ist." Entgegen dem „Racen-Instinkt" ist der „Geist reiner Menschlichkeit" zu fördern: so hatte ja schon Wagner entschieden. (Bd. X, S. 347.) „Werden wir erst selbst ganz deutsch, dann ist der Jude beseitigt!" empfiehlt sodann Bernhard Förster (Bayr. Bl. 1885, S. 349); von dem großen „Kulturkampf zwischen Asien und Europa" spricht Adolf Wahrmund durch das Sprachrohr Konst. Frantz' in den Bayr. Blättern (1888, X. Stück); „hätten wir uns nach dem Geiste unserer Meister zu eigener edelmenschlicher Kultur ausgebildet, so gäbe es keine Judenfrage und wir wären vor fremden „Erziehern" geborgen" — schreibt C. Fr. Glasenapp (Bayr. Bl. 1887 Nr. 101), und den großen „Judaismus" in uns selber nennt es der Verfasser dieses jenen schlichten Wesenskern, der nur dadurch, daß der „alte Adam" (der Jude als der Mensch des alten Testamentes) in jedem von uns zum Christen (als dem Angehörigen des neuen Bundes) wiedergeboren werde, also durch einen Antijudaismus, nicht Antisemitismus, beseitigt

und ausgerottet werden könnte. Das ist doch fürwahr etwas wesentlich Anderes und himmelweit Verschiedenes von dem, was die Herren Antisemiten vom Schlage eines Th. Fritsch und Genossen immer predigen. Daß es sich dabei zugleich nicht etwa um eine neue „Religionsstiftung" (à la Egidy) handle, das zeigt uns überdies jeder Blick auf diese Arbeiten*). Mochte auch hin und wieder, wie bei Porges' Abhandlung: „Über die Begründung der Kunst durch die Religion" (Bayr. Bl. 1878) bei nur oberflächlicher Betrachtung ein solches Mißverständnis entstehen können, so hat es doch Hans von Wolzogen klar und deutlich einmal präcisiert: daß nicht die Kunst uns die Religion ersetzen, sondern nur eben selbst als der ideale Ausdruck eines wahrhaftigen religiösen Geistes auf das Wesen und die Bedeutung dieses Geistes inmitten unserer irreligiösen und antireligiösen (antichristlichen) Welt von Grund aus uns wieder eindringlicher aufmerksam machen, zu jenem womöglich zurückführen solle. Wohl aber kann es „der Kunst vorbehalten sein, da, wo die Religion künstlich wird, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefere Wahrheit erkennen zu lassen" (Wagner, X. S. 275), und um so mehr kann sie das, weil „wahre Kunst nur auf der Grundlage wahrer Sittlichkeit gedeihen wird, mit wahrer Religion vollkommen eins erfunden werden muß." (Wagner, X 322.)

Andererseits sind aus solcher Religionsanschauung auch wieder ethische Forderungen von einer ganz besonderen Art zu schöpfen, die aus jener einen Wagner'schen Grundthese ohne Weiteres resultieren, daß die „Menschenwürde genau erst auf dem Punkte in die Erscheinung trete, wo der Mensch vom Tiere sich zugleich durch das Mitleid auch mit dem Tiere zu unterscheiden vermag." (Wagner; X, S. 270). Diese ernsten Forderungen haben zu jener energischen Stellungnahme Bayreuth's gegenüber der Frage des Vegetarismus und der wissenschaftlichen Tierfolter veranlaßt (vgl. Wagner's „Offenes Schreiben an

*) Vgl. auch noch die Besprechung Paul Schubrings über Dr. E. Haupt: „Die Stellung des Christen zur heiligen Schrift" (Bayr. Bl. 1891 Nr. 1 oder Bayr. Bl. 1890, I/II).

Ernst von Weber" und „Religion und Kunst"), die unter den Schülern Wagner's namentlich in Hans von Wolzogen, Dr. Bernhard Förster, Paul Förster, Ed. Baltzer, Dr. med. Rich. Nagel, Dr. med. Gryzanowski, Otto Rabe, Lill von Lilienbach, Rob. Springer, stellenweise auch wieder in Heinrich von Stein, ihre vorzüglichsten Vertreter hat*) und sogar einen interessanten Berührungspunkt nun auch mit der medizinischen Fakultät für uns ergiebt.**) Begegnete sie auch bei ihrem ersten Auftreten einem schier allgemeinen „Schütteln des Kopfes", da man — an und für sich nur zu unbequem berührt durch alle diese närrischen „Spleens" — schon gar nicht sich denken konnte, was denn die „Wagnerei", die „Zukunftsmusik" in aller Welt mit diesen Dingen zu schaffen habe, so geht doch schon aus dieser Zusammenstellung ohne Weiteres wohl klar hervor, daß jene Anteilnahme eine ganz ebenso organische Äußerung, wie jene bisher aufgezählten auch, des dort erschauten einen Grund-Ideales bildet — um so bedeutsamer für jeden, der tieferen Einheiten nachzugehen und den inneren Zusammenhang äußerlich scheinbar so weit abliegender und getrennter Dinge aufzudecken liebt. Die Epidemien werden, unter dieser Loupe besehen, eben dann zu „Kulturkrankheiten"; die menschlichen Leiden sind dann nicht mehr nur örtlich als Schmerzen zu behandeln und durch mechanischen Eingriff (der doch nie das Übel an der Wurzel trifft) momentan zu stillen oder durch Bäder zeitweilig zu lindern (Amfortas!), sondern von innen heraus, durch Erstarkung und Gesundung des ganzen (auch sittlichen) Menschen zu heilen.

Ganz besonders wichtig endlich ist auch noch — wir erwähnen dies hier zum Schlusse — der Impuls, den der Meister durch seine eigenartige Darstellung des Verhältnisses von Staat und Religion (Bd. VIII und den früheren Entwurf „Jesus von Nazareth"), wie nicht minder durch seine gelegentlichen socialpolitischen Auslassungen (Bd. VIII und X) seiner „Schule" gegeben, und dem wir nicht minder einige der schätzbarsten Untersuchungen und Arbeiten, aber auch eine praktische That wie diejenige Bernhard Förster's verdanken. Schon Wagner's bis

*) Bayr. Bl. 1881 S. 88 ff; S. 42 ff; 85; 1882 S. 64 ff; 90 f; 124; 1883 S. 147, 228; 1884, S. 83; S. 187; S. 60; 1886, S. 125; 298; 1888 S. 268, 275; auch 1890, S. 270: Friedr. der Große über die „Jagd" 1890, S. 257.

**) 1881, S. 340; 1882, S. 129; 1886, S. 316, S. 237.

und ausgerottet werden könnte. Das ist doch fürwahr etwas wesentlich Anderes und himmelweit Verschiedenes von dem, was die Herren Antisemiten vom Schlage eines Th. Fritsch und Genossen immer predigen. Daß es sich dabei zugleich nicht etwa um eine neue „Religionsstiftung" (à la Egidy) handle, das zeigt uns überdies jeder Blick auf diese Arbeiten*). Mochte auch hin und wieder, wie bei Porges' Abhandlung: „Über die Begründung der Kunst durch die Religion" (Bayr. Bl. 1878) bei nur oberflächlicher Betrachtung ein solches Mißverständnis entstehen können, so hat es doch Hans von Wolzogen klar und deutlich einmal präcisiert: daß nicht die Kunst uns die Religion ersetzen, sondern nur eben selbst als der ideale Ausdruck eines wahrhaftigen religiösen Geistes auf das Wesen und die Bedeutung dieses Geistes inmitten unserer irreligiösen und antireligiösen (antichristlichen) Welt von Grund aus uns wieder eindringlicher aufmerksam machen, zu jenem womöglich zurückführen solle. Wohl aber kann es „der Kunst vorbehalten sein, da, wo die Religion künstlich wird, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefere Wahrheit erkennen zu lassen" (Wagner, X. S. 275), und um so mehr kann sie das, weil „wahre Kunst nur auf der Grundlage wahrer Sittlichkeit gedeihen wird, mit wahrer Religion vollkommen eins erfunden werden muß." (Wagner, X 322.)

Andererseits sind aus solcher Religionsanschauung auch wieder ethische Forderungen von einer ganz besonderen Art zu schöpfen, die aus jener einen Wagner'schen Grundthese ohne Weiteres resultieren, daß die „Menschenwürde genau erst auf dem Punkte in die Erscheinung trete, wo der Mensch vom Tiere sich zugleich durch das Mitleid auch mit dem Tiere zu unterscheiden vermag." (Wagner; X, S. 270). Diese ernsten Forderungen haben zu jener energischen Stellungnahme Bayreuth's gegenüber der Frage des Vegetarismus und der wissenschaftlichen Tierfolter veranlaßt (vgl. Wagner's „Offenes Schreiben an

*) Vgl. auch noch die Besprechung Paul Schubrings über Dr. E. Haupt: „Die Stellung des Christen zur heiligen Schrift" (Bayr. Bl. 1891 Nr. 1 oder Bayr. Bl. 1890, I/II).

Ernst von Weber" und „Religion und Kunst"), die unter den Schülern Wagner's namentlich in Hans von Wolzogen, Dr. Bernhard Förster, Paul Förster, Ed. Baltzer, Dr. med. Rich. Nagel, Dr. med. Gryzanowski, Otto Rabe, Lill von Lilienbach, Rob. Springer, stellenweise auch wieder in Heinrich von Stein, ihre vorzüglichsten Vertreter hat*) und sogar einen interessanten Berührungspunkt nun auch mit der medizinischen Fakultät für uns ergiebt.**) Begegnete sie auch bei ihrem ersten Auftreten einem schier allgemeinen „Schütteln des Kopfes", da man — an und für sich nur zu unbequem berührt durch alle diese närrischen „Spleens" — schon gar nicht sich denken konnte, was denn die „Wagnerei", die „Zukunftsmusik" in aller Welt mit diesen Dingen zu schaffen habe, so geht doch schon aus dieser Zusammenstellung ohne Weiteres wohl klar hervor, daß jene Anteilnahme eine ganz ebenso organische Äußerung, wie jene bisher aufgezählten auch, des dort erschauten einen Grund-Ideales bildet — um so bedeutsamer für jeden, der tieferen Einheiten nachzugehen und den inneren Zusammenhang äußerlich scheinbar so weit abliegender und getrennter Dinge aufzudecken liebt. Die Epidemien werden, unter dieser Loupe besehen, eben dann zu „Kulturkrankheiten": die menschlichen Leiden sind dann nicht mehr nur örtlich als Schmerzen zu behandeln und durch mechanischen Eingriff (der doch nie das Übel an der Wurzel trifft) momentan zu stillen oder durch Bäder zeitweilig zu lindern (Amfortas!), sondern von innen heraus, durch Erstarkung und Gesundung des ganzen (auch sittlichen) Menschen zu heilen.

Ganz besonders wichtig endlich ist auch noch — wir erwähnen dies hier zum Schlusse — der Impuls, den der Meister durch seine eigenartige Darstellung des Verhältnisses von Staat und Religion (Bd. VIII und den früheren Entwurf „Jesus von Nazareth"), wie nicht minder durch seine gelegentlichen socialpolitischen Auslassungen (Bd. VIII und X) seiner „Schule" gegeben, und dem wir nicht minder einige der schätzbarsten Untersuchungen und Arbeiten, aber auch eine praktische That wie diejenige Bernhard Förster's verdanken. Schon Wagner's bis

*) Bayr. Bl. 1881 S. 88 ff; S. 42 ff; 85; 1882 S. 64 ff; 90 f; 124; 1883 S. 147, 228; 1884, S. 83; S. 187; S. 60; 1886, S. 125; 298; 1888, S. 268, 275; auch 1890, S. 270: Friedr. der Große über die „Jagd"; sowie 1890, S. 257.

**) 1881, S. 340; 1882, S. 129; 1886, S. 316, S. 237.

dahin unerhörte, in ihrer einfachen Wahrheit geradezu verblüffende Definition des Begriffes „Volk" im „Kunstwerk der Zukunft": „Volk ist der Inbegriff aller derer, welche eine gemeinsame Not empfinden", mußte in ethischer Anwendung auf die Volkswirtschaftslehre zu neuen Ergebnissen führen, die nachmals (vgl. Bayr. Bl. 1888, X; Umschlag) in der That auch eingetroffen sind, und deutlich hört man aus dem Satze (in Bd. X, S. 309): „Selbst den heutigen Sozialismus könnte man, und dies zwar aus starken inneren Gründen, als sehr beachtenswert von Seiten unserer staatlichen Gesellschaft ansehen, sobald er mit den Verbindungen der Vegetarianer, der Tierschützer und der Mäßigkeitspfleger in eine innige Vereinigung träte" . . . diese frühere Grundanschauung von „Volk" immer noch mit herausklingen. Aber auch sonst waren in seinen mancherlei Nebenbemerkungen und gelegentlichen Erwähnungen Grundtöne angeschlagen, die er seinen Schülern zur „Durchführung" nur zu übergeben brauchte, um ihrer späteren Rückerstattung in Symphonieform gewiß zu sein. Hans von Wolzogen ist es wieder, der an der Spitze dieser Abteilung marschiert mit dem einläßlichen Werke, in dem er über „Unsere Zeit und unsere Kunst" sich kritisch verbreitet hat. Auch sonst hat er sich rezensierend noch über das „Plebiscit als Korrektiv der Wahlen" sowie „deutschen Ernst und parlamentarische Heiterkeit" ausgelassen. (Ein Briefwechsel mit Landrat J. Hoffmann geht nebenher.) Konstantin Frantz hat mit zur Frage der socialen „Steuerreform", zur „Philosophie des Militarismus" und zur Darlegung des Verhältnisses zwischen „Nationalismus und christlicher Zivilisation" das Seine beigetragen; Eduard Schläger im Speziellen einer „Ethik in der neuen Staats- und Volkswirtschaftslehre" die Bahn gewiesen, Adolf Wahrmund die „Notwendigkeit genossenschaftlicher Beschränkung" betont und Gustav Wittmer „Wege und Ziele deutscher Kulturarbeit" eröffnet. Als allernächste Möglichkeit aber dieser neuen deutschen Kultur, der großen, von Allen mit Wagner angestrebten Regeneration hat dann Dr. Bernhard Förster, einen Wink des Meisters über „Auswanderung" (Bd. X, S. 311 f.) mit vollem Ernst erfassend, den praktischen Pfad der Kolonisation im Sinne dieser Kultur beschritten und in Paraguay mit zahlreichen Freunden ein von Bayreuth mit liebevoller Aufmerksamkeit stets begleitetes, von berufener, „kolonial-freundlicher" Seite freilich ebenso systematisch ignoriertes „Neu-Germanien" begründet, dem er selbst leider

nur allzu bald durch plötzlichen Hingang entrissen werden sollte.*) Wir mögen einen ungefähren Begriff von dem sittlichen und hohen Ernst bekommen, mit dem die „Schule" die vom Meister gegebenen Anweisungen aufgegriffen hat, aber auch von der Tragweite und dem Umkreis ihrer Bestrebungen, wenn wir sie bei solchen praktischen Bethätigungen ihres Idealismus anlangen sehen. Und während sich Förster dort mit dem Aufbau einer neuen Welt in der neuen Welt erfolgreich bemühte, suchten sich mittlerweile die Zurückgebliebenen v. Wolzogen, Hausegger, Glasenapp, Schemann, Herrig — getreu dem Banner des Meisters — mit der Mode und der „Moderne" auf ihre Weise abzufinden.**) Sie entbehren dabei außer der Führung des Meisters nicht der leitenden Geister, welche ihnen den Ariadnefaden durch dieses moderne Wirrsal der „Zivilisation" und der „Unkultur" an die Hand geben und — „Sage mir, mit wem du umgehst, so sage ich Dir, wer du bist", so mag es auch bei dieser „Wagner-Schule" zuletzt lauten. Ein Blick auf die Bayreuther Blätter genügt, um uns zum guten Ende auch noch darüber zu belehren: Indische Weisheit***) und griechische Kultur, Pythagoras und Hafis, das persische und das spanische Theater werden wir bei dieser unserer Durchsicht antreffen; Luther und Shakespeare, Schiller und Goethe, Herder und Jean Paul, Alexander von Humboldt und Jakob Grimm werden da verehrungsvoll begrüßt, Mozart's, Beethoven's, Bach's und Händel's, Gluck's und Cherubini's, Weber's und Liszt's wird pietätvoll gedacht, ein Rob. Franz warm gefeiert, Berlioz mit Aufmerksamkeit gewürdigt; Giordano Bruno, Rousseau, Diderot, Emerson, Carlyle, Alfieri, Lessing, H. von Kleist, Platen, Tieck und E. T. A. Hoffmann, Friedr. der Große, Schinkel, Boisserée, Schilling und Rochlitz, Gobineau, Paul de Lagarde und Fr. Zöllner, — sie alle und noch viele andere werden angerufen zur Bekräftigung dessen, daß sich die „Schule" in ihrem scheinbar „dunklen Drange" doch des rechten Weges wohl

*) Bayr. Bl. 1883, S. 44; 1885, S. 325; 1886, St. III; 1888 Nr. V (Umschlag), X und XII; 1889 Nr. IX—XI; 1891 Nr. IV.

**) Bayr. Bl. 1878, S. 218 u. 237 f; 1880. I—III, XII; Bayr. Festblätter S. 22 f; Bayr. Bl. 1890 Nr. VII u. VIII; charakteristisch auch Ph. von Hertefeld: „Der Hausrock, Gedanken über Geselligkeit."

***) Auch Beziehungen zu den durch Hübbe-Schleiden und dessen Zeitschrift „Sphinx" vertretenen mystischen Forschungen lassen sich mannigfach nachweisen.

bewußt geblieben, und mit Willibald Allexis, Wilh. Raabe und Theodor Fontane wird gar vertrauter Umgang gepflogen, also daß diese auch den übrigen Genossen der Bayreuther Idee zu liebwerten Hausfreunden werden mögen.

Rekapitulieren wir aber noch einmal, welch' schmerzliche Verluste die Jüngerschaft Wagner's seit dem Beginn ihrer planvollen Arbeit zu betrauern gehabt, so hätte der Chronist noch die Namen: Karl Brandt, S. Kgl. Hoheit den Großherzog Friedrich Franz II. von Mecklenburg-Schwerin, Alex Gf. von Schleinitz, Ludwig Nohl, Josef Rubinstein, König Ludwig II., Franz Liszt; Heinr. von Stein; Emil Scaria, Dr. Ernst Gryfanowski, Bernhard Förster, W. Körber, Konstantin Frantz, Friedr. von Feustel und — eben da ich dies schreibe leider auch — Hans Herrig hier zu verzeichnen.

So wäre denn nun der Kreis endgiltig geschlossen, die „Wagner-Schule" als in ihrer Art bestehend nicht nur nachgewiesen, sondern auch als ein zusammenhangsvolles Ganze in seinen einzelnen Teilen mit allem Fleiße (wiewohl noch lange nicht erschöpfend) hiermit aufgezeigt. Es läßt sich nun auch leicht überschauen, daß bei solcher emsigen Arbeit in oft tiefen Schachten Materialien gewonnen werden, die dieser „Schule" mit der Zeit zu einem Hebel anwachsen müssen — groß genug, um eine Welt wie die bestehende nach und nach aus ihren Angeln zu heben. Für den Augenblick aber dürfte der also entwickelte Wagnerianismus doch wenigstens so viel Reife gezeitigt haben, um von seiner „Universitas" der Anschauungen und Forschungsgebiete aus nunmehr an die Universitäten — und da es ihm bei den Alten wohl kaum mehr glücken wird, zum Mindesten an die akademische Jugend — sich wenden zu dürfen, wie dies ja auch, teils in einigen ganz vereinzelten Kollegien (von Ludwig Nohl in Heidelberg, H. von Stein in Berlin, Fr. von Hausegger in Graz und Franz Muncker in München) teils durch die Konstituirung von akademischen Wagner-Vereinen (zu Wien, Leipzig, München, Tübingen, Marburg i./H., Berlin) bereits geschehen ist. Wir haben gesehen, welche Universalität von dem Wagner'schen Genius ausströmt, und wir brauchen nur die Jahresberichte einzelner dieser Vereine mit dem Nachweise der Vorträge darüber nachzusehen, aus welchen Gebieten Vorträge gehalten worden sind, um nur wieder ein

neues Zeugnis hierfür zu haben. Bekommen wir von Wagner hierbei doch den Eindruck eines „Kapellmeisters des Geistes", der — ohne die einzelnen der unter seiner Oberleitung stehenden Instrumente selbst gerade spielen zu können, sie und ihre Technik doch soweit beherrscht und übersieht, um — das „Orchester" einer ganzen Weltanschauung zum geregelten Erklingen zu bringen. In der That haben denn auch die Gründer solcher (gerade akademischer) Wagner-Vereine — sie selbst wieder Repräsentanten der „Wagner-Schule" — mit Nachdruck bereits darauf hingewiesen*), wie diesen Vereinen als ganz eigentümliche Mission zufalle, einmal die: nun zu zeigen, daß der Wagnerianismus Wissenschaft mit nichten ausschließe, im Gegenteil gegenüber einer blinden, fanatischen Laienbegeisterung hier zum Ernst der Wissenschaft gefördert und durch strenge, kritische Prüfung vielmehr bestätigt und geläutert werden könne; und dann wieder die einzelnen, bisher jede ihren Weg getrennt von der anderen wandelnden, Sonderfakultäten nunmehr zur wahren „Universitas" zurückzuführen, den idealen, nicht nur geselligen, sondern geistigen Vereinigungspunkt für sie abzugeben, ihr „geistiges Band" zu bilden, in dem sie sich alle — wenn sie auch vielleicht in besonderen wissenschaftlichen Sektionen die einzelnen Disziplinen, diese weiter ausbauend, bearbeiten sollten — von Zeit zu Zeit wieder zu gemeinsamem Austausch der mittlerweile an den Tag geförderten Spezialresultate unter dem Erholungsschatten der Kunst zusammenfinden könnten. Wahrlich, auch ein Ziel des „Schweißes der Edlen" wert — in seiner praktischen Erreichung ein nicht minder würdiger Seitenflügel des gesamten Baues einer „Wagner-Schule"! Der andere Flügel dann: Die Ausbreitung und Förderung der R. Wagner'schen Ideen in den an Zahl bereits stark angewachsenen allgemeinen „Wagner-Vereinen"!

Wie schon jetzt bei allen Kundigen, so würde dann auch gar bald in weiteren Kreisen keine Frage mehr darüber bestehen können, ob R. Wagner nach seiner ganzen Erscheinung nicht am Ende doch nur als der „letzte Ausläufer der Romantik" aufzufassen wäre. Gar Manches an seinen Thaten, Anschauungen und Bestrebungen mag äußerlich — namentlich für Leute von Schlagwörtern und Etiquetten — diesen Anschein mitunter erwecken, und wir alle wissen es ja leider: man

*) Vgl. Bayr. Taschenbuch 1885, S. 136; „Akad. Blätter" 1888, Nr 21.

braucht heute jemand nur von Weitem mit dem Spitznamen „Romantiker" zu beehren, um sofort ihn und seine Sache, Meister und Werk bei allen guten „Realisten" in den grenzenlosesten Mißkredit zu bringen. Aber ich denke, man wird mich nach allem Vorausgegangenen nun wohl verstehen, wenn ich es kurz und bündig dahin zu fassen suche, daß ich behaupte: Wagner lediglich als Romantiker begreifen, ihn als letzten Romantiker einzig nur gelten lassen, hieße die Thorheit aussprechen, daß — die Lokomotive nur aus dem Tender bestehe. Wagner, seinem Können und Wollen, seiner Kunst und seinem Geist, seiner Bedeutung und Tragweite, seiner Schöpfung Bayreuth und seiner Schule wird nur gerecht werden, wer sich vergegenwärtigt, daß sein Bild genau da auf die Erscheinungsfläche trat, wo zwei große, mächtige, weltgeschichtliche Kunstentwicklungen: Poesie und Musik — als zwei in diesem Punkte sich schneidende Linien gedacht — zusammentrafen, also daß er unter den „Berufenen" der „Auserwählte" ward, um die beiden Linien, in seiner Person zu einer stärkeren vereinigt, als *eine* Gerade fortzusetzen. Seitwärts mögen indessen abgesondert trotzdem noch — wenn auch geschwächt — die beiden Kreuzungslinien (Poesie und Musik) ihren Eigenweg fortwandeln; aber so viel ist gewiß, daß in Zukunft nur derjenige wieder die Kunst um eine Stufe höher zu bringen und weiterzuführen berufen sein wird, der — selbst im Zeichen der Doppellinie geboren, und daher auch diese zugleich verstehend *und* beherrschend — die in der Doppellinie *vereinigten* Kräfte zu neuen Bildungen gestalten wird.

Alles klagt und sieht bange aus heutzutage nach der so lange und so sehnsüchtig erwarteten Erhebung unserer deutschen Litteratur, die nach dem nationalen Aufschwung unseres Volkes (1870/71) von „Kennern" mit der Sicherheit eines mathematischen Rechen-Exempels vorausgesagt worden war. Es macht den Eindruck, als ob Sehende mit Blindheit geschlagen wären. Mit offenen Augen stehen sie beim Kunstwerk von Bayreuth vor der herrlichsten Kunstblüthe, die unser Volk je gezeitigt hat, einer Blüthe, um so reifer zugleich, als jene über dieses Nationale hinaus einen reinen, allgemein menschlichen Kern in sich birgt, der zugleich den weltumspannenden, welterlösenden Beruf des deutschen Geistes auf dem Grunde der deutschen Musik auf's Glänzendste wiederum bewährt — und doch sehen sie nicht. Sie suchen immer nach einer Blüthe der

deutschen „Litteratur", und brauchen es doch nur weitherziger als „Kunst" überhaupt zu fassen, um sofort Alles zu finden und die freudigste Überraschung eines Übertreffens ihrer höchsten Erwartungen durch die frappante Analogie mit der hellenischen Kunsthöhe und Kunstgröße der Antike an sich zu erleben

Wohl Vieles wäre noch zu sagen, gar Manches noch mit beizuziehen und ausführlicher zu beschreiben gewesen — der Verfasser durfte den Raum dieser Sammlung nicht allzu stark in Anspruch nehmen und fürchtet selbst dabei noch, es schon zu sehr gethan zu haben. Er glaubt aber denjenigen Leser, der durch diese Abhandlung sich zu weiteren Nachforschungen angeregt fühlen sollte, auf Wagner's Schriften, die „Bayreuther Blätter" und die besonders hervorhebend genannten Arbeiten der Haupt-Typen unserer „Wagner-Schule" nicht lebhaft und eindringlich genug verweisen zu können. Möchte aus diesen Quellen fortan doch mehr geschöpft werden, möchte ein zunehmendes Studium dieser geistigen Grundlagen des Wagnerianismus der „Wagner-Schule" recht viel neue Freunde und Genossen, Mitstreiter und Mitarbeiter zuführen:

non scholae — sed vitae!

Druck von A. Hopfer in Burg.

Deutsche Schriften

für

Litteratur und Kunst.

2. Reihe. Heft 4.

Geschichte rückwärts?

Von

Eugen Wolff.

Kiel u. Leipzig.
Verlag von Lipsius & Tischer.
1892.

Litteraturgeschichte rückwärts?

„Bisher hat der Weg, wenn Ich so sagen soll, von den Thermopylen über Cannae nach Roßbach und Vionville geführt; Ich führe die Jugend von Sedan und Gravelotte über Leuthen und Roßbach zurück nach Matinea und nach den Thermopylen. Ich glaube, das ist der richtige Weg und den müssen wir mit unserer Jugend wandeln," — kein Programmsatz aus den Reden unseres Kaisers in den „Verhandlungen über Fragen des höheren Unterrichts" dürfte eine so tiefgreifende Bewegung in Lehrerkreisen hervorgerufen haben wie dieser. Was nützt es, sich über Thatsachen hinwegzutäuschen? Der hierin entwickelte Grundsatz hat überwiegend schroffen, schneidenden Widerspruch gefunden. Zumal nach Erscheinen der ersten Probe auf die neue Methode, des Lehrbuches der Geschichte für die preußischen Kadettenanstalten, hat sich dieser Widerspruch vielfach in Schlimmeres umgewandelt. Ich enthalte mich eines Urteils darüber, inwieweit das Lehrmittelbedürfnis einer Kadettenanstalt ein anderes ist als das anderer Schulen; im Falle man — wie die meisten geneigt sein werden — einen solchen Unterschied zugesteht, sollte man allerdings den dort versuchten neuen Zuschnitt der preußischen Geschichte an manchen Stellen milder beurteilen. Ich verzichte auch zunächst auf eine Äußerung darüber, inwieweit Sextaner, also neunjährige Knaben, überhaupt in der Lage sind, geschichtliche Vorgänge zu verstehen — Geschichten werden sie jedenfalls leichter aufnehmen als Geschichte, Kriege und Siege leichter als Arbeiterschutzgesetze und dergl., Märchen und Sagen leichter als eherne, unverrückbare Wirklichkeit, — — aber gewiß, es brauchten und sollten nicht eben gerade zuerst griechische Sagen und Mythen sein. — Vielmehr meine ich, daß eine Idee noch nicht mit einer einzelnen verfehlt doktrinären Anwendung begraben ist, daß also, wie man über jenen Versuch auch denken mag, die Ver-

pflichtung für uns alle, die wir in Lehrthätigkeit stehen, durchaus nicht erloschen ist, gewissenhaft zu prüfen, ob wirklich jene Anregung in keiner Weise befruchtend zu wirken vermag.

Zwar was die Lehrer an unseren Schulen betrifft, so mag das Ergebnis ihres Nachdenkens nicht gerade von Einfluß auf die endgültige Entscheidung sein; wird ihnen, wenigstens den meisten, doch der neue Lehrplan fertig zugestellt, und sie haben, wohl oder übel, sich nach den neuen Vorschriften, wie sie auch lauten mögen, einzurichten. Ganz anders liegt die Sache für uns Universitätslehrer, die wir jeder nach seiner Methode zum Ziele vorschreiten dürfen. Wir werden selbständig prüfen und entscheiden dürfen und müssen, — wenn anders nicht viele von vornherein den „Krebsgang" für undiskutabel oder überhaupt Erörterungen über Unterrichts-Methoden für außerhalb unseres Interessenkreises liegend erklären. Nicht nur die Historiker im engeren Sinne sollten diese Frage nicht kurzer Hand abweisen, — die Angehörigen aller geschichtlichen Disziplinen, also namentlich auch die Litterarhistoriker werden nicht gerade an ihrer pädagogischen Befähigung Schaden nehmen, wenn sie leidenschaftslos das Für und Wider der neuen Methode abwägen, wenn sie, und sei es anfangs selbst widerwillig, sich in die etwa möglichen Vorteile derselben hineinversetzen. Denn wie viel auch von vornherein gegen diese sprechen mag, bestimmte Vorzüge müssen ihr doch anhaften, wenn ihre Einführung überhaupt ernstlich in Erwägung gezogen werden kann.

So gestatte man einem Universitätslehrer der Litteraturgeschichte, vorerst unbekümmert um die etwa hie und da abweichenden Ergebnisse der Vertreter der anderen historischen Unterrichtszweige, die aufgeworfene Frage zunächst für sein Gebiet zur Diskussion zu stellen. Sollten sich engere Fachgenossen zum Mitteilen auch ihrer Erfahrungen behufs Erhärtung oder Zurückweisung der nachfolgenden Bemerkungen veranlaßt fühlen, so sähe der Verfasser den letzten Endzweck dieser Zeilen erfüllt. Allerdings möchte ich möglichst nicht sowohl Behauptung gegen Behauptung als vielmehr ein Ergebnis von Versuchen neben andere gestellt wissen.

Über einen solchen Versuch aus der Praxis wollen diese Zeilen berichten. Im Sommer-Halbjahr 1891 hielt ich probeweise nach der rückschreitenden Methode Vorlesungen über Geschichte der deut-

schen Litteratur im neunzehnten Jahrhundert. Was mich zu dem Versuch bestimmte, könnte nach dem Vorangeschickten schon einleuchten; indessen förderten diese Vornahme mancherlei weitere Erwägungen. Zunächst die, daß der litteratur-geschichtliche Unterricht von vornherein nicht in systematisch geschichtlicher Folge den Lernenden vermittelt wird. Anknüpfung desselben an die Lektüre schreibt der jetzt geltende Gymnasial-Lehrplan vor, wodurch im Prinzip Zusammenhangs- und Voraussetzungslosigkeit der ersten litteraturgeschichtlichen Erörterungen festgesetzt ist. Auch wenn diese Vorschrift äußerst bequem derart ausgelegt bezw. umgangen wird, daß der Lehrer zwischen der Lektüre eines einzelnen Dichterwerkes die ganze betreffende Litteraturperiode nach altem Schema lernen läßt, statt das litteraturgeschichtliche Bild durch Aneinanderreihen möglichst zahlreicher Proben mosaikartig zusammenzusetzen — immer ist jetzt doch schon die Notwendigkeit gegeben, neuere Perioden vor älteren, Schiller und Goethe vor Walther und Wolfram abzuhandeln. So unmöglich ein solches Verfahren für systematische Darstellung der Wissenschaft wäre, als Methode des Unterrichts dürfte es doch wohl den Vorzug vor der „Wissenschaftlichkeit" jener mitteldeutschen höheren Mädchenschule — und sollte sie alleinstehen?*) — verdienen, an der, wie ich mit Schrecken wahrzunehmen Gelegenheit hatte, der litteraturgeschichtliche Unterricht für zwölfjährige Mädchen noch heute mit dem Auswendiglernen des gotischen Vaterunser beginnt!

Im litteraturgeschichtlichen Schulunterricht wird also bereits die rückschreitende Methode, wenn auch nicht mit allen Konsequenzen durchgeführt, so doch dem Prinzip nach ausgeübt. Auch der Universitäts-Unterricht ist auf unserem Gebiete vom vorschreitenden Innehalten zeitlicher Folge weit entfernt; wenige Studenten werden in der Lage oder auch nur grundsätzlich geneigt sein, über die Litteratur der einzelnen Jahrhunderte lückenlos der Reihe nach zu hören; die meisten werden den Lehrstoff in bunter Folge aufnehmen. In beiden Fällen hat man nicht erfahren, daß der Staat irgend Schaden genommen hat. — So gut man aber erst über Schiller und Goethe, dann über Walther und

*) Sie steht nicht allein. Auch von andern Schulen wird mir Gleiches glaubwürdig versichert.

Wolfram unterrichtet werden kann, kann man über Lessing und Herder — trotz direkteren Zusammenhanges — nach dem Weimarer Dioskurenpaar, über Klopstock und Wieland nach Lessing und Herder, schließlich über Gottsched, Breitinger und Bodmer nach Klopstock und Wieland unterrichtet werden und wird oft unterrichtet, — womit bereits die Möglichkeit einer folgerecht rückwärtsschreitenden Unterrichtsmethode zugestanden ist. Und die etwaigen Vorzüge ließen sich in nahezu gleicher Weise hervorheben; nicht bloß Walther und Wolfram, auch Herder, Wieland u. s. w. stehen dem Interesse und Verständnis des Schülers ferner, sind für ihn, mindestens zunächst, weniger wichtig, als Schiller und Goethe.

Eine weitere Hindeutung auf den Versuch rückschreitender Darstellung ergab sich für den Universitätsunterricht aus der Methode der seminaristischen Übungen, die teils dem Schulunterrichte näher stehen, teils für ihn vorbereiten sollen. Will man z. B. litteraturgeschichtliche Übungen über Schillers Gedichte oder Dramen gleichzeitig pädagogisch lehrreich gestalten, so wird man gewiß die geschichtliche Folge der Werke zunächst absichtlich unberücksichtigt lassen, um vielmehr in der Weise vorzugehen, wie beim Schulunterricht eine Stufenfolge des Verständnisses beachtet wird. Wo in aller Welt ist Grund über Ketzerei zu schreien, wenn dem Schüler „Tell" vor den „Räubern", die „Bürgschaft" vor den „Künstlern" nahegebracht wird?! Im Gegenteil, kein pädagogisch zurechnungsfähiger Lehrer wird in der Schule anders verfahren. Ist er aber für diese Notwendigkeit durch eine systematisch vorschreitende, zusammenhängende Universitätsvorlesung über Schiller allein genügend vorbereitet? Ich befürchte keinen Widerspruch gegen die Behauptung, daß der künftige Gymnasiallehrer für seinen Beruf unmittelbarer befähigt ist und die Wissenschaftlichkeit des Universitätsunterrichtes durchaus nicht unbedingt gestört wird, wenn die Werke eines Dichters wie Schiller in der Reihenfolge von leichter zu schwerer verständlichen erklärt werden, und unter sonst gleichen Umständen wird das reifere Werk dem unvollkommeneren gerade voranzugehen haben. So allein lernt der Student ja ein Dichterwerk auch losgelöst aus dem historischen Zusammenhang erklären, er lernt — wie es die jetzige Methode des litteraturgeschichtlichen Gymnasialunterrichtes bereits vorschreibt — jedes beliebige Einzelwerk in den litteraturgeschichtlichen Zusammenhang gewandt ein-

ordnen, es zum Ausgangspunkt von weiteren Strichen an dem litteraturgeschichtlichen Mosaikbild, zum jeweilen Mittelpunkt des gesamten deutschen Unterrichtes machen. So lernt er an das Lied „An die Freude" den Aufenthalt Schillers im Körnerschen Kreise knüpfen, aus einer Zusammenstellung des „Mädchens aus der Fremde" mit der „Teilung der Erde" und ähnlichen die Schillersche Auffassung des Dichterberufes ableiten, von dem Goetheschen Stil des letztgenannten Gedichtes zu dem gleichzeitig geschlossenen Freundschaftsbund der beiden Klassiker übergehen, — und so fügt sich ungezwungen Stein an Stein. Oft also ist schon die Erörterung des jüngeren Werkes vor älteren pädagogisch empfehlenswerter.

Machen wir uns klar, daß unsere jetzt herrschenden Zustände damit sogar vielleicht schon einen Schritt über die neu empfohlene Unterrichtsweise hinausgelangt sind: nicht nur die Möglichkeit (mehr darf zunächst gewiß nicht behauptet werden), Personen in umgekehrter Reihenfolge zu betrachten — wie es das vorliegende Geschichtslehrbuch für Kadettenanstalten thut —, ist durch den bisherigen Unterricht zugestanden, sondern sogar die stellenweise hervortretende Einladung oder gar Nötigung, innerhalb der Erörterung über die Werke desselben Dichters die Reihenfolge umzukehren oder doch zu verschieben. Würde sich also die Betrachtung begnügen, etwa von 1870 auszugehen, so könnte die Durchführbarkeit einer methodisch rückschreitenden Unterrichtsweise ernstlich nicht angezweifelt werden.

Sie will aber bis in die Gegenwart hineingreifen. Es ist zunächst der Fall möglich (und vielleicht gar nicht selten), daß Jemand einen in Lebensbildern von 1870 an rückschreitenden Weg nicht zurückweisen würde, aber die letzten beiden Jahrzehnte als Unterrichtsstoff unbedingt ablehnt. Das scheint eine Frage, völlig losgelöst von der über die Methode. Im Sinne manches Neuerers wird es gewiß schon als Fortschritt anzuerkennen sein, wenn nur von 1870, oder einer noch früheren Zeit an, die neue Unterrichtsweise geübt, die jüngste Vergangenheit aber wie bisher ausgeschlossen bleibt.

An sich, von der Opportunität zunächst abgesehen, schien und scheint mir indeß die — selbstverständlich mit Vorsicht und Auswahl geübte — Hereinziehung der Gegenwart als, wenn nicht unbedingte, so doch letzte Konsequenz eines Verfahrens, das aus der Erwägung hervorgeht: das

Nächstliegende ist das Verständlichste, Packendste, Notwendigste. Wird ein Ausgehen von einer, wenn auch nur wenig jenseits des Geburtsjahres der Schüler liegenden Zeit schließlich doch das bezweckte volle Verständnis für die Zustände der Gegenwart geben? Doch das muß wohl endgiltig das Leben selber vollenden, eine gewisse Reife gehört jedenfalls dazu; genug vielleicht, wenn zunächst die Vorbedingungen, auf denen alles Heutige ruht, dem Zögling vertraut gemacht werden. Entgegen steht solchen Bedenken freilich die namentlich durch die Mommsensche Geschichtschreibung glänzend dokumentierte Thatsache, daß ein wirkliches Verständnis auch für die fernste Vergangenheit gerade durch Bezugnahme auf die lebendige Anschauung der Gegenwart am sichersten erreicht wird. In Mommsens „Römischer Geschichte" finden sich nicht nur Vergleiche wie: „Was man in Karthago dachte und berieth (als Hannibal eigenmächtig den Krieg begonnen), mag man sich vorstellen nach dem Eindruck, den Yorks Kapitulation in gewissen Kreisen machte", oder: „Wie Steins und Scharnhorsts Aufgabe schwieriger und großartiger war, als die von York und Blücher, so hat auch der sichere Takt geschichtlicher Erinnerungen . . . den Übergang (Hannibals) über die Alpen stets mit größerer Bewunderung genannt als die Schlachten am trasimenischen See und auf der Ebene von Cannae". Ein Mommsen führt sogar die fernen Gegenstände oft nach heutiger Terminologie vor, erklärt die Parteiverhältnisse nach moderner Auffassung, spricht vom „damaligen Völkerrecht", legt die Individualität der antiken Helden durch Hinweis auf Seelenprozesse, die wir in unserer eigenen Zeit beobachten können, blos u. s. f. Jeder Lehrer wird aus eigener Praxis wissen, wie oft sich ihm in ähnlicher Weise unwillkürlich Vergleiche aus der Gegenwart aufdrängen, sobald er etwas Fernes dem Begriffsvermögen des Schülers anzunähern versuchte. Jene Darstellungsweise entspringt eben der unerschrockenen Anerkennung, daß wir Fremdes nur begreifen, wenn wir es uns zu eigen machen, daß unsere Subjektivität zeitlich beschränkt ist und das Ferne zunächst nur im Lichte des heutigen Auges sieht; daß, wenn wir überhaupt ein lebendiges Verhältnis zu Erscheinungen der Vergangenheit gewinnen wollen, dies das Verhältnis der Gegenwart zur Vergangenheit ist; mit anderen Worten daß die Zustände der Gegenwart immer stillschweigend die Grundlage für ein Erkennen der Vergangenheit bilden.

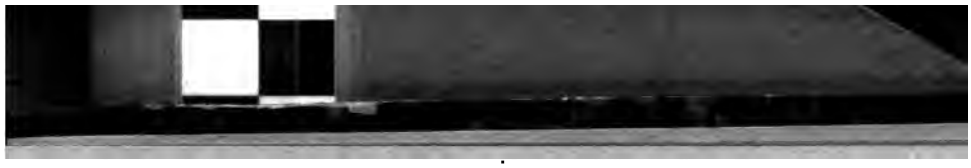
Wenn solche Erwägungen ein folgerechtes Ausgehen von der Gegenwart und schrittweises Rückschreiten zu entlegeneren Zeiten wenigstens des Versuches wert erscheinen ließen, so konnten für den litteraturgeschichtlichen Universitätsunterricht zwei Bedenken, die gegen die Behandlung der jüngsten Vergangenheit im geschichtlichen Schulunterricht erhoben werden, nicht in Betracht kommen. Studenten sind reifer als Gymnasiasten, mehr als doppelt so alt wie Sextaner. Und die Litteratur bildet keinen so heiklen Gegenstand wie politische und soziale Zustände; Lehrer und Schüler stehen leidenschaftsloser, zurückhaltender, objektiver den litterarischen Strömungen gegenüber. Eine in einzelnen Lebensbildern von der Gegenwart rückwärtsschreitende litteraturgeschichtliche Vorlesung brauchte demnach bei genügendem Takt des Dozenten durchaus kein gefährliches Experiment zu werden.

Ob es indessen des Universitätsunterrichtes würdig ist, sich ein für allemal mit zusammenhangslosen Einzelbildern zu begnügen? Sollte die rückschreitende Methode mit der vorschreitenden bis zum Äußersten „konkurrieren" können, so mußte der rückschreitende Weg die Zusammenhänge und Übergänge gleich klar hervortreten lassen. Die Aufgabe bestand also darin, statt von der Ursache zur Wirkung vorzuschreiten, von den Erscheinungen zu ihren Quellen zurückzugehen, den Wurzeln zunächst der gegenwärtigen, dann weiter der jeweiligen Zustände nachzugraben, um so von Periode zu Periode, von Erscheinung zu Erscheinung weiter von der Gegenwart abgeführt zu werden. Das ist aber kein anderes Verfahren als Jenes, das die Einzelforschung von Fall zu Fall einschlägt: gegeben sind die Erscheinungen, die Aufgabe besteht im „Zurückführen", wohlgemerkt! im Zurückführen derselben auf ihre Ursachen! Weit entfernt also, an dieser letzten und höchsten Forderung zu scheitern, erweist sich die „neue" Methode in gewissem Sinne als unmittelbarer zur Erfüllung derselben geeignet, in gewissem Sinne fast als der natürlichste Weg der Darstellung.

Als ich sonach den Versuch begann, lag das neue Geschichtslehrbuch für Kadettenanstalten noch nicht vor. Das Streben aber, die Methode ein für allemal in einem Lehrbuch für Schüler festzulegen, schien mir schon vor Kenntnis jener ersten Probe als zu erwartendes höchst bedenkliches Verkennen des Wesens einer Methode

überhaupt und zumal dieser. Nicht ein Lehrbuch für Schüler, sondern eine Anweisung für Lehrer schien mir zunächst nötig. Eine Scholastisierung und sofortige Verknöcherung jeder Methode ist gar zu leicht die Folge einer allzu gebundenen Marschroute; der eine Lehrer ist zu gewissenhaft, der andere — offen gesagt — zu bequem, um von dem gegebenen Schema abzuweichen. Ein Appell aber an die pädagogische Selbstthätigkeit, eine Anleitung zur Bethätigung der eigenen schöpferischen Geschicklichkeit unserer Lehrer, dürfte nach meinen Beobachtungen mit warmer, teils begeisterter Hingabe an die Aufgabe beantwortet werden.

Soll der Anfang des Fadens, den die charakterisierte Methode abwickeln will, in der eigenen Brust des Schülers liegen, soll von seiner Zeit, seiner Anschauung, seinem Interesse ausgegangen werden, so ist naturgemäß der Ausgangspunkt nach Zeit, Ort, Verhältnissen verschieden. Örtliche Anknüpfungen, sowie solche an hervortretende Ereignisse der letzten Zeit, die in der Erinnerung fortleben, an Gedenktage, Feste und all dergleichen wird kein pädagogisch verfahrender Lehrer außer Acht lassen. Anders wird uns selbst das Nächste in die Ferne gerückt. Der durchaus nicht neue Grundgedanke der „neuen" Methode bedingt ein Ausgehen von dem Nächstliegenden nicht gerade dem zeitlichen Datum nach. Bei mechanischer Handhabung der Methode wird das Gegenteil von dem beabsichtigten Zweck erreicht, die Schüler lernen selbst das Lebendige in Schulformeln fassen und werden so gelehrt, wie der Sohn des Schloßherrn von Jarthausen, der auswendiggelernt hat: „Jarthausen ist ein Dorf und Schloß an der Jart, gehört seit 200 Jahren den Herren von Berlichingen erb- und eigenthümlich zu", aber vor lauter Gelehrsamkeit nicht weiß, daß dieser Berlichingen sein Vater ist! Das käme gerade auf die von den Neuerern verworfene Weise hinaus, die Gegenwart am Schluß einer geschichtlichen Gesamtbetrachtung ganz wie ein Stück Vergangenheit nach denselben Kategorien wie diese „abzuhandeln". Das Wesen der Methode soll doch — wenn ich sie recht auffasse — darin bestehen, die geschichtlichen, bezw. litteraturgeschichtlichen Erscheinungen nicht wie ein Fremdes auswendig zu lernen, sondern aus Eigenem heraus zu zu verstehen. Sie muß ein Element in sich tragen, wie es die Heimatskunde dem geographischen Unterricht als Vorstufe und Grundlage



bringt, wie „der Dorfteich als Lebensgemeinschaft" von Junge zum Mittelpunkt des naturwissenschaftlichen Unterrichtes gemacht ist.

Hat der Lehrer einen all diesen Anforderungen entsprechenden Ausgangspunkt gefunden, so ist seine weitere Aufgabe wesentlich, dem Schüler bereits Innewohnendes fortzuentwickeln. Durch Beziehung der verflossenen Perioden auf das Gegenwärtige, uns Vertraute, wird uns unmittelbarer unsere Stellung zu der Vergangenheit angewiesen als durch Anreihung einer fernen Periode an die andere. Ohne Schein des Lehrens, ungezwungen kann die Methode die gegenwärtigen Litteraturverhältnisse auf ihre geschichtlichen Voraussetzungen zurückführen und uns, bezw. die Schüler so in ein lebendiges Verhältnis zunächst zur jüngstverflossenen Periode setzen; durch Weiterspinnen des Fadens in gleicher Weise ebnet uns das lebendige Erfassen der auf die Gegenwart bezogenen jüngsten Vergangenheit den Weg zum Verständnis der dieser vorangehenden Periode als der Bodenschicht, auf der sie ruht, u. s. f.

Stellt man nun Hauptrichtungen der zeitgenössischen Litteratur wie die patriotisch-historische und die sozial-naturalistische als natürliche Erzeugnisse einer Zeit hin, die einerseits einem siegreichen Einigungskriege folgt, andererseits von sozialen Fragen beherrscht und von materialistischen Anschauungen durchsetzt ist, so dürfte das Verständnis für den Zusammenhang der Dichtung mit dem Geist, den Problemen, Ereignissen, politischen, sozialen u. a. Zuständen der Zeit ohne weiteres erwachen, und all die Funktionen und Kategorien der Litteraturgeschichte: die Fragen nach dem herrschenden Stand, der herrschenden Wissenschaft, dem geistigen Mittelpunkt, den litterarischen Beeinflussungen u. s. w. erscheinen mit einem Schlage wie selbstverständliche, weil eben als wirklich eingreifend erkannte Faktoren der Dichtung. Ein Dozent, dem es schwer geworden ist, z. B. das Ringen einer litterarischen Generation nach einem neuen Versmaß auf das Obwalten innerer Ursachen zurückzuführen, wird auf festsitzendes, nie verlöschendes Verständnis rechnen dürfen, wenn er aufdeckt, wie etwa Wildenbruch in dem Maße, in dem er sich vom alten idealistischen Stil entfernt, vom fünffüßigen Jambus durch eine rhythmisch bewegte Prosa hindurch zum Knüttelvers gelangt ist. — Vorbedingung ist natürlich, daß man in unserem Jahrhundert ebenso gut Bescheid weiß wie im vorigen Jahr-

tausend und nicht über diejenigen die Nase rümpft, die auch den gegenwärtigen litterarischen Strömungen ihr Interesse zuwenden.

So erwacht denn auch ein größeres, lebendigeres Verständnis für den Gegensatz der Stilarten Realismus, Idealismus, Naturalismus, Romantik, durch historisch-kritische Sonderung unserer zeitgenössischen Strömungen, ganz zu geschweigen, daß auf verwandte Gruppen und Perioden wie das junge Deutschland, die Sturm- und Drang-Periode, die plattnaturnachahmende Gottschedsche Zeit, die fahrenden Spielleute des Mittelalters u. dgl. manches grelle Licht fällt.

Bei der schrittweisen Abwendung von der Gegenwart besteht naturgemäß die schwierigste Aufgabe in geschickter Herausarbeitung der Übergänge. Wie der Ausgangspunkt, so sind auch sie nicht unbedingt festgelegt: sind doch schon eine Reihe Abweichungen gegeben, je nachdem man von Person zu Person bezw. von Gruppe zu Gruppe zurückgeht oder man große Konzentrationspunkte für die Betrachtung sucht, um die sich je eine oder mehrere Dichtergenerationen auf natürliche Weise gruppieren lassen. Die Jahre 1870, 48, 33, 13 und die Jahrhundertwende können in der That, wie sie politische Wendepunkte sind, auch als Wiege je einer Dichtergeneration mit eigenartiger Physiognomie, mit einem durch die Vielgestaltigkeit der Individualitäten durchscheinenden gemeinsamen Typus gelten.

Ob nun der mit einer mehr oder minder starken Dosis Romantik versetzte Realismus von Storm, Keller, Freytag, Ludwig, Hebbel eine unklarere Beleuchtung, ein schwächeres Verständnis, eine geringere Würdigung durch den Kontrast zu dem heutigen Naturalismus gefunden hat? Ob Klaus Groth und Fritz Reuter durch Ausgehen von den Erscheinungen und ungezwungenes Zurückführen derselben auf ihre entlegeneren Quellen und Analogien historisch weniger scharf fixiert wurden, als wenn sie durch irgend einen äußeren Kitt hinter die Litteratur der Revolutionszeit festgelegt würden? Ihre Verwandten, Hebel und J. H. Voß, die dithmarscher und schottischen Volkslieder einerseits, die niederdeutsche Genrekomik andererseits, schließen sich weder vorwärts noch rückwärts unmittelbar an jene so unvergleichlich verschieden gearteten, je eine extreme Seite des niederdeutschen Volksgeistes, die dithmarscher tragische und die mecklenburger komische repräsentierenden Individualitäten; aber dies Erklären aus den Quellen ergiebt sich durch die rück-

schreitende Methode von selbst, während die lückenlos vorschreitende hier erst mit ihrem Prinzip brechen muß, ehe sie ans Ziel gelangt. Daß bei den heimischen und benachbarten Dichtern eingehender verweilt und von ihnen aus besonders viel erläutert wurde, wird nur mißbilligen können, wer meint, daß die Geisteswissenschaft kein Vaterland hat.

Vom heutigen Naturalismus zur Mischung von Realismus und Romantik, von da zum Kampfe der beiden Stilarten, als Reaktion gegen die Hyperromantik, bis zurück zum ersten ausgeprägten Hervortreten der Romantik — dürfte der Weg vielleicht ein lebendigeres Verhältnis selbst zur Romantik erzielt haben, die so auf natürlichste Weise als diejenige Geistesrichtung erscheint, von der sich unser Jahrhundert schrittweise losringt, gegen deren letzte veilchenblaue Ausläufer der heutige Naturalismus eine letzte extreme Reaktion bildet. Wenn wir in Storms oder Kellers Novellen oder in Hebbels Dramen einmal lebendig geschaut und nachempfunden haben, wie sich überwältigende Wirklichkeit mit grandioser Phantastik durchschlingt, — sollten wir den litterarischen Hauptkampf des Jahrhunderts nicht mit einem Schlage zu würdigen wissen? Aber auch abseits von den großen litterarischen Entscheidungsschlachten stehende Figuren scheinen mir nach mancher Richtung in eine ihrem Werte angemessenere Beleuchtung zu treten, wenn das Maß ihrer Wirkung oder doch die positive Erscheinungsform ihrer Leistungen die Grundlage, dagegen ihr Wollen und Leben sowie die Wurzeln ihres Schaffens die Erläuterung abgaben.

Was bei alledem die Wirkung der mit Maß und Vorsicht rückschreitenden Methode auf die Hörer betrifft, so standen mir für einen Vergleich Beobachtungen aus einer zwei Jahre früher vorschreitend gehaltenen Vorlesung über das Drama des neunzehnten Jahrhunderts zur Verfügung. Bei den eigentlichen Germanisten habe ich in Bezug auf den Ernst der Aufnahme keinerlei Unterschied wahrgenommen; bei den Hörern aus anderen Fakultäten, welche die vaterländische Litteraturgeschichte zur Erweiterung ihrer allgemeinen Bildung aufnehmen, war aber der Ernst ein entschieden unvergleichlich höherer, — freilich handelte es sich vor zwei Jahren um eine öffentliche, diesmal um eine Privatvorlesung, doch wird die günstige Erfahrung durch Vergleich mit Privatvorlesungen über andere Zeitabschnitte bestärkt. War ich nach dieser Richtung angenehm

enttäuscht — ich hatte gefürchtet, mancher würde die Sache, in dem Maße, in dem sie ihm erleichtert wurde, „leichter nehmen" —, so war allerdings eine merkliche, ausdauernde Zunahme der Aufmerksamkeit, des Interesses, wie sie bei allen eintrat, leichter begreiflich. Von Desorientierung infolge des „Krebsganges" habe ich zwar nichts wahrgenommen, halte sie aber — es kommt mir, wie vorangeschickt, nicht auf eine Verherrlichung, sondern auf eine Charakteristik der Methode an — in dem Falle nicht für völlig ausgeschlossen, daß der Dozent unterläßt, so oft wie möglich das bisher entrollte Gesamtbild zu rekonstruieren und rekapitulieren, wodurch zugleich die jedesmal behandelte Einzelerscheinung im Zusammenhang unmittelbar an den ihr gebührenden Platz rückt. Diese Wiederaufnahme des Fadens der Darstellung kostete in jeder Vorlesung $^1/_2$—2 Minuten; für die Art der mit sich häufendem Stoff allmählich immer engeren Zusammendrängung dieses Rückblickes bot sich in Kuno Fischers Vorlesungen ein gewandtes Vorbild dar.

Für den Lehrvortrag ergab sich eine Schwierigkeit dadurch, daß nicht ohne weiteres auf einen älteren Dichter exemplifiziert werden durfte, sondern schrittweise zu ihm zurückgeleitet werden mußte. Die Außerachtlassung dieses Bedenkens ist mit Recht an dem Lehrbuch für Kadettenanstalten besonders lebhaft gerügt worden. Wenn ich auf rückschreitendem Wege z. B. zu Gottfried Keller gelangte, durfte ich den Ausdruck „Goethesche Ader" nicht als ausreichenden oder überhaupt klar verständlichen Teil der Definition aussprechen; ich mußte vielmehr die Blutzusammensetzung dieser „Ader" analysieren und ihren Lauf bis auf Goethe zurückführen. Was den Auseinandersetzungen dadurch hie und da an lapidarischer Kürze abgegangen sein mag, ersetzte aber — wie mir schien — die wahrhaftig nicht zu unterschätzende Nötigung, auch an solchen Stellen zu klarer Vorstellung durchzudringen, und so nicht für die dem Hörer fehlenden Begriffe ein bloßes Wort zur rechten Zeit sich einstellen zu lassen. Auch vergesse man nicht, daß jener Nachteil überhaupt nur dann entscheidend in Betracht käme, wenn es sich hier um grundsätzlichen Aufbau des Systems der Wissenschaft handelte; die Methode des Unterrichts dürfte nach dem, was wir anfangs erfuhren, auch bei heute geltender Weise oft in gleicher Lage sein: den meisten Studenten und Schülern, die über Goethe hören, wird noch kein

wissenschaftlich präzises Bild von Hans Sachs vermittelt sein, und gar dieser oder jener ausländische Dichter, der auf dieses oder jenes Goethesche Werk von Einfluß war, wird recht vielen zeitlebens ein bloßer Name bleiben.

Eine Erfahrung halte ich mich indessen noch verpflichtet, besonders hervorzuheben: wie jede Methode will gerade auch diese im einzelnen nicht schematisch, sondern eben methodisch angewandt sein. Auch der zeitlich vorwärtsgehende Lehrer wird nicht die Chronologie zur Grundlage oder auch nur zur wesentlichsten Richtschnur seines Lehrganges machen. Mit allerdings noch größerer Sorgfalt wird der im Prinzip zeitlich zurückgehende Lehrer nach geschickten Anhaltspunkten für die Anordnung und Verteilung ausspähen müssen. Innerhalb des einzelnen Dichters hieße ein konsequenter „Krebsgang" die Form der Methode zu ihrem Wesen machen. Wohl aber schien mir auch hier ein Rückschreiten möglich und stellenweise angebracht, sofern des Dichters Werke nicht blos einen individuellen Entwicklungsgang, sondern den Wechsel der Litteraturperioden überhaupt spiegeln, wie z. B. Tiecks Romane aus den zwanziger und dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts ja den jungdeutschen Produkten vielfach nahestehen und ein nun folgendes Zurückgreifen auf seine rein romantische Periode recht glücklich, und zwar positiver als bei Heine, geeignet ist, auch die verwandten Seiten der romantischen und jungdeutschen Lebensauffassung hervortreten zu lassen.

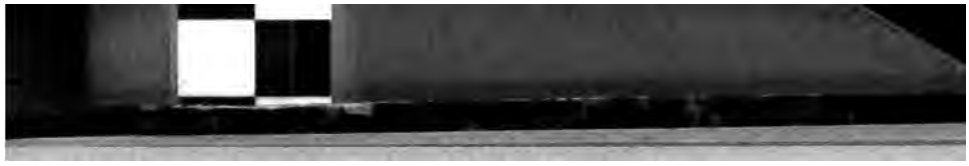
Wenn bei alledem — um die Bedenken zu erschöpfen — die Litteratur der Gegenwart bezw. jüngsten Vergangenheit, als Ausgangspunkt und Grundlage der mündlichen Darstellung größere Beachtung gefunden hat, als es ihr objektiver geschichtlicher Wert rechtfertigt, so läßt sich ein solches Verfahren allerdings nur von demjenigen billigen, der der zeitgenössischen Literatur, wie dem gleichzeitigen geistigen und physischen Leben überhaupt, noch einen besonderen subjektiven Wert nicht blos für den Lernenden, sondern auch für den Lehrenden zugesteht. Daß diese Dichtungen für unser Geschlecht, von unserem Geschlechte geschaffen sind, daß sich in ihnen unsere zeitliche Individualität ausprägt, die wir unmittelbar verstehen und in uns selbst in etwas mächtig fühlen, dies alles soll uns gewiß zurückhaltend in der endgiltigen historischen Wertschätzung derselben machen, aber auch ebenso gewiß uns anfeuern, unser Verständnis für ihre Erscheinungs-

form und Lebensbedingungen als Wegweiser in fernere Zeiten auszunutzen, die Kategorien unserer wissenschaftlichen Betrachtung uns so vom Leben selbst diktieren zu lassen! Der vorsichtige Forscher wird gewiß keinen Augenblick verkennen, daß ein Verweilen bei unabgeschlossenen Individualitäten möglichst zu meiden, jedenfalls nicht als wissenschaftlicher Selbstzweck empfehlenswert, für die Gegenwart als Selbstzweck dagegen, soweit nicht schon geschlossene Charakterköpfe in Betracht kommen, es vielmehr nur auf wissenschaftliche Analyse des Totalbildes abzusehen ist. Genug, wenn es gelingt, das Verhältnis der Gegenwart zu den abgeschlossenen Perioden und umgekehrt das der Vergangenheit zu der lebendigen Zeit klarzustellen: jenes giebt uns das allein wahre Verständnis der Gegenwart, wie dieses uns einen Maßstab für die Leistungen der Vergangenheit an die Hand giebt. —

Ohne danach einen absichtlich jede Konsequenz durchspürenden Versuch für mehr ausgeben zu wollen als er ist, kann ich mich dem Ergebnis nicht verschließen, daß die — wie erwähnt — im eigentlichen Grundgedanken nicht neue, aber durch eine erneute Anregung weiter fortgebildete Methode fernerer Proben durchaus würdig ist. Diese werden allmählich die Maße der Ausdehnung einer derartigen Methode richtig begrenzen lehren. Wer aber auch fernerhin jegliches Befassen mit dem „Krebsgang" ablehnt, mag dem Erstatter dieses Berichtes die Freiheit des advocatus dei gegen den bisher vorwiegend zum Wort gekommenen advocatus diaboli zubilligen. Es wäre viel gewonnen, wenn man der rückschreitenden Methode wenigstens erst dieses Recht zugesteht: auch einen Anwalt ihrer Vorzüge zu finden. — —

Ich habe den Einwurf gehört, daß von der Litteraturgeschichte kein Licht auf den Geschichtsunterricht fällt, da der Litteraturunterricht eben nicht „geschichtlich" — soll heißen systematisch — sei. Das ist doch ein offenbarer Zirkel: denn die Notwendigkeit eines in diesem Sinne „geschichtlichen", also vorschreitend zusammenhängenden Verfahrens wird eben von Freunden der neuen Methode für alle geschichtlichen Fächer bestritten.

Nichtsdestoweniger wird es gut sein, die Frage nunmehr auf ihr eigentliches Gebiet zurückzuführen und von Erwägungen an der



Hand eines Versuchs zu einer weiser beschränkten grundsätzlichen Anregung überzugehen. Von einer Anregung spreche ich, nicht von einer Forderung, weil es mir durchaus noch weiterer Diskussion zu bedürfen scheint, ehe die Sachlage für verantwortliches amtliches Eingreifen geklärt wäre.

Geschichte rückwärts?

Die Frage ist falsch gestellt: niemand denkt im Ernst daran, das System der Geschichte auf den Kopf zu stellen; es handelt sich um eine rein praktische Methode des Unterrichts. Wir fragen also: Geschichtsunterricht rückwärts? Das heißt: ist die mechanische Abwicklung des systematischen Fadens ein pädagogisches Kunstwerk, ein lebendiges Erziehungselement? Denn die Jugend soll erzogen und unterrichtet, nicht bloß zum Auswendigwissen von Lernstoff abgerichtet werden.

Ohne weiteres ergiebt sich daraus, daß von dem systematischen Wege im Unterricht abzusehen ist, sobald überhaupt eine Methode der Geschichtslehre möglich ist. Gegensatz und Abweichung vom System wäre zunächst auf zweierlei Weise denkbar: entweder geht die Methode zeitlich den umgekehrten Weg, also rückschreitend, oder aber sie beachtet den zeitlichen Zusammenhang zunächst garnicht, verfährt demnach monographisch. Eine ausgebildetere Methode hätte weiterhin namentlich mit zwei Kombinationen zu rechnen: dem rückschreitend-monographischen und dem Zickzack-Wege. Während dieser zwar von der Neuzeit ausginge, aber innerhalb einzelner Abschnitte, Perioden, Jahrhunderte, Lebensläufe od. dergl. zusammenhängend vorwärtsschritte, würde jener auch das letzte Band der Systematik zunächst abstreifen, um unabhängig von einander dastehende Einzelbilder, Geschichten aus der Geschichte zu entwerfen, doch mit der Tendenz, der nächstliegenden Zeit den Vortritt vor dem Altertum zu gestatten. In Betracht zu ziehen wäre bei der Auswahl der Geschichten, abgesehen vom entgegengesetzten, vorschreitend-monographischen Verfahren, eine geschickte neue Kombination, so daß die Gestalten der Sage sich mit den heiligsten Erscheinungen der neueren Nationalgeschichte in die Herrschaft über das junge Gemüt teilten.

Als auf den Verhandlungen über Fragen des höheren Unterrichts

von Kaiser Wilhelm II. die Methodik der Erziehung besonders auch für das Geschichtsfach zur Erörterung gestellt wurde, betonte er, wie wir sahen, alsbald die Forderung eines von der Gegenwart rückschreitenden Verfahrens. Dieser Anregung folgte das amtliche Lehrbuch der Geschichte für die preußischen Kadettenanstalten. Will man dasselbe charakterisieren und damit zugleich kritisieren, so muß man aussprechen, daß der auftraggebenden Behörde offenbar ein rückschreitend-monographisches Verfahren vorschwebte — Einzelbilder sollten ja gezeichnet werden! —, daß aber — gleichviel durch wessen Ungeschick — eine Zickzack-Sprungbahn ausgeführt wurde. Vergegenwärtigen wir uns den tiefgreifenden Zwiespalt, der damit in die Lösung der Aufgabe hineingetragen ist! Sogleich werden wir erkennen, daß auf ihn allein schon einige der wesentlichsten Einwürfe zurückgehen, welche gegen das Buch vorgebracht sind. Die monographische Methode würde ihre Einzelbilder unabhängig von einander zu stellen gewußt haben und so einer im Zickzack gehenden Verbindungslinie, eines Hindeutens auf noch gar nicht Vorgeführtes nicht bedurft haben: und sollte es wirklich möglich sein, neun- bis zehnjährige Kinder in den Zusammenhang geschichtlicher Ereignisse einzuführen? sollten nicht in sich geschlossene Heldenbilder dem kindlichen Bedürfnisse eher entsprechen? Man suchte zwei Fliegen mit einer Klappe zu treffen, indem man von Fall zu Fall die Geschichte der Zeit in den äußeren Rahmen eines Regentenbildes einzwängte, — und so verfehlte man nach beiderlei Hinsicht das Ziel des Heldenbildes: weder ist jeder Regent ein Held, noch ist jede Zeitgeschichte ein in sich geschlossenes Bild.

Im selben Jahre 1891 brachte das Septemberheft der „Deutschen Rundschau" einen neuen Versuch, den „Geschichtsunterricht in aufsteigender Linie" zu konstruieren. Herman Grimm, von dem diese Veröffentlichung ausging, wählte grundsätzlich das Zickzackverfahren, ohne jede Verquickung mit pseudomonographischen Bestrebungen, ja unter weitester Ausdehnung der in umgekehrter Reihe einander folgenden, im Innern aber vorschreitend zu durchmessenden Etappen. Grimms Vorschlag formuliert als erste Epoche, für den Unterricht in Sexta, das neue deutsche Kaisertum (1870 bis zur Gegenwart), als zweite, für Quinta, das preußische Königtum (von 1701 ausgehend bis 1870), die dritte sollte in der nächsthöheren Klasse mit dem Erscheinen der

Hohenzollern auf märkiſchem Boden einſetzen. So lange blieb der Blick des Schülers innerhalb Preußens feſtgehalten; nun ſolle ihm der Unterricht die deutſche Geſchichte vom erſten Anfang an vermitteln. Der Geſchichtsunterricht der zweithöchſten Klaſſe hätte dann die römiſche Geſchichte zu umfaſſen, derjenige der Prima in der griechiſchen Geſchichte zu gipfeln.

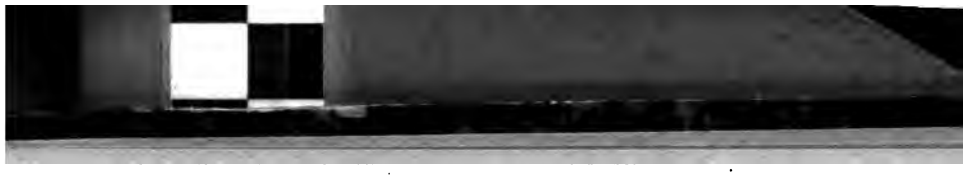
So bietet ſich der Grimmſche Plan als eine Verſöhnung zwiſchen der rückſchreitenden Methode und dem vorſchreitenden Syſtem dar, die, formell betrachtet, mancherlei Vorzüge vor dem Kadetten-Wege in ſich birgt. Verwirrung im einzelnen namentlich wäre ziemlich ausgeſchloſſen, wenn das Penſum jeder Klaſſe in ſich ſyſtematiſch zuſammenhinge und vorſchritte. Der zuförderſt erſtrebte äußere Vorteil des „Rückweges“ wäre aber durch dies Kompromiß im weſentlichen auch erreicht. Der Schüler lernte die für ihn praktiſch wichtigſten Ereigniſſe zuerſt kennen. Das Intereſſe des Pädagogen an der neuen Methode iſt freilich ein anderes, vielmehr ein weiteres, als in bloß praktiſchen oder — ſage man ſelbſt — ethiſchen Geſichtspunkten liegt. Eine irgend erhebliche pädagogiſche Begründung ſeines Entwurfs vermißt man aber bei Grimm. Denn was er vom Geiſt äußert, in welchem dieſer Unterricht gehalten ſein und zu welchem derſelbe erziehen ſoll, wird ein billiger Beurteiler nicht der neuen Methode als ſolcher unbedingt innewohnend bezeichnen dürfen.

Was nämlich dieſen Geiſt betrifft, aus welchem heraus Herman Grimm ſeine Vorſchläge rechtfertigt, ſo forderte er, ungeachtet mancher treffenden Einzelbemerkung, einen ſcharfen Proteſt notwendig heraus. Ein ſolcher iſt ihm denn auch alsbald vom Ausland zuteil geworden. Bereits die „Revue des deux mondes“ vom 1. November 1891 charakteriſierte in dem Aufſatz „L'enseignement de l'histoire à rebours d'après un programme allemand“ von G. Valbert unbarmherzig den unbewußt chauviniſtiſch-banauſiſchen Zug, welcher hier die Geſchichte in usum Delphini zurechtlegte. Irgend ein Verſuch, die rückſchreitende Methode ſelbſt zu bekämpfen, wird damit nicht verbunden, und ſollte der Verfaſſer nebſt ſeinen Anhängern glauben, die Methode ſelbſt getroffen zu haben, wenn er die — wie mir ſcheint — mehr ungeſchickten als ſchlimm gemeinten, in jedem Sinne nebenher und vorbei gehenden Gründe eines offenbar unberufenen Vertreters entkräftete, ſo wäre das ein vor-

eiliger Irrtum. Bei alledem wird es gut sein, von vornherein auszusprechen, daß diese meine Ausführungen nichts mit dem Geiste gemein haben wollen, aus welchem das Grimmsche Programm dem Anschein nach hervorgegangen sein könnte. Durchaus zuzustimmen ist dem französischen Widerspruch gegen Einführung der Politik in die Schule, sowie gegen einseitige Verherrlichung aller Hohenzollern unter Verschweigung ihrer weniger musterhaften Eigenschaften.

Hier schon erblicken wir klar den sachlichen Irrtum, aus welchem Grimms geschichtspädagogische Auffassung erwuchs: in dunkler Ahnung des richtigen Gefühls, daß sich die Kindheit den Teufel um nackte Thatsachen und äußere Ereignisse schiert, daß sie nur Menschen kennt und Menschen braucht, und zwar Vorbilder, Helden, an denen sie sich begeistert bilden kann, will Herman Grimm — wie die Kadettenlehre — das angestammte Herrscherhaus als durch die Jahrhunderte lückenlose Reihe solcher geistigen Führer für die gegenwärtige Jugend hinstellen. Die allein erlaubte Konsequenz der erwähnten pädagogischen Wahrheit führte aber zum monographisch-rückschreitenden Wege, welcher in Auswahl Heldenbilder, Bilder wirklicher Helden unter sofortiger starker Berücksichtigung der Neuzeit zeichnete, damit sich an diesen wie die Begeisterung so das geschichtliche Verständnis der Jugend entzündete und für zusammenhängende geschichtliche Kenntnisse eine Reihe von Centren geschaffen würde, um die sich allmählich andere Figuren gruppieren lassen.

Doch genug einstweilen der Gedanken, welche die neuen Besprechungen der rückschreitenden Methode anregen! Auf einen wahrlich nicht zu unterschätzenden Zeugen für die Diskussionsfähigkeit der originellen Idee — nichts anderes wage ich zu behaupten — weist Valbert selbst hin, freilich nur, um den nach einer Richtung bestehenden Gegensatz jenes Mannes zu den heutigen Vertretern des rückläufigen Geschichtsunterrichtes herauszuheben. Kein Geringerer als d'Alembert ist gemeint. Dessen von Valbert so stark in den Vordergrund gedrängter Widerspruch gegen Heranziehung der zeitgenössischen Geschichte bezieht sich gar nicht auf den Unterricht im besondern, vielmehr auf die Geschichtschreibung, die gegenüber dem augenblicklichen Herrscher zu leicht byzantinisch würde. Diese Gefahr ist nun für den Unterricht einesteils zwar erhöht, andernteils aber doch um so stärker verringert.



In der Schule wird etwaiger Tadel gegen den lebenden Herrscher ohnedies ausgeschlossen bleiben. Eben dadurch ist aber die Taktlinie für den Unterricht vorgezeichnet, soweit er die Wirkungszeit des Herrschers mitumfaßt. Hätte wirklich der Geschichtsunterricht im Jahre 1888 noch vor 1861 oder gar vor 1813 oder doch vor 1848 Halt machen sollen, weil Wilhelm I. nun eine Rolle zu spielen begann? Aber gewiß, nicht die „allerneuesten Nachrichten", welche in der Tageszeitung, in der Tagesmeinung stehen, gehören in die Unterrichtsstunde des Sextaners; keineswegs jedoch sind die abgeschlossenen Ereignisse der jüngsten Vergangenheit vom Unterricht auszuweisen. Mit andern Worten: d'Alembert hat Recht, daß nichts für geschichtliches Urteil reif ist, was noch „von der Parteien Gunst und Haß verwirrt schwankt". Worüber das Urteil der Nation in ihren Höhen und Tiefen indeß geklärt sein sollte, darüber darf, ja muß sie ihrer Jugend diese Klarheit vermitteln. Welcher Art der somit überlieferbare Teil der jüngsten Geschichte ist, wird sich uns noch weiterhin kund thun.

Zunächst handelt es sich um die Thatsache, daß die Methode im weitern Sinne nicht von dem Einwurfe berührt wird, die jüngste Vergangenheit könne nur mit Vorsicht und Beschränkung dem Unterricht zugestanden werden. Daß im übrigen möglichst an das Nächstliegende anzuknüpfen sei, fordert gerade d'Alembert selbst zuerst. In seinen „Réflexions sur l'histoire, lues à l'Academie Française dans la séance publique du 19. Janvier 1761", lautet die ganze hierher gehörige Stelle: „Au risque d'essayer quelques fines plaisanteries de la part de ceux qui rejettent d'avance tout ce qui ne ressemble pas à ce qu'ils connaissent, oserais-je proposer ici une manière d'enseigner l'Histoire, dont j'ai déjà touché un mot ailleurs, et qui aurait, ce me semble, beaucoup d'avantages? Ce serait de l'enseigner à rebours, en commençant par les temps les plus proches de nous, et finissant par les plus reculés. Le détail, et si on peut parler ainsi, le volume des faits décroîtrait à mesure qu'ils s'éloigneraient, et qu'ils seraient par conséquent moins certains et moins intéressants. Un tel ouvrage serait fort utile, surtout aux enfants, dont la mémoire ne se trouverait point surchargée d'abord par des faits et des noms barbares, et rebutée d'avance sur ceux qu'il leur importe le plus de savoir;

ils n'apprendraient pas les noms de Dagobert et de Chilpéric avant ceux de Henri IV. et de Louis XIV. Mais pourquoi bornerait-on l'étude de l'Histoire à n'être pour les enfants qu'un exercice de mémoire? Pourquoi n'en ferait-on pas le meilleur catéchisme de morale qu'on pût leur donner, en réunissant sous leurs yeux dans un même livre les actions et les paroles mémorables?"

Ich denke, von den zahlreichen Stimmen, welche nicht müde wurden, die neue Methode als unzurechnungsfähig zu bezeichnen, dürfte doch manche kleinlaut verstummen, wenn sie einen d'Alembert sich gegenüberstellt. Jeder Satz dieses Abschnittes ist bedeutsam. Zunächst schon die treffende Charakteristik der Gegner, dann, nach Bezeichnung der Methode, das wertvolle Zugeständnis, daß die Ereignisse nach dem Maß zeitlicher Entfernung für uns an Klarheit und an Interesse abnähmen. Nach beiden Richtungen wird der Widerspruch der Gegner auch heute herausgefordert.

Sie meinen erstens, eben weil die Neuzeit in allen Einzelheiten bekannt, vom grauen Altertum aber nur weniges Hervorstechende überliefert ist, erscheine die Neuzeit am kompliziertesten, das Altertum am einfachsten — für den *Lernenden*. Die so sprechen, hätten Recht, wenn trotz der umgekehrten Reihenfolge im geschichtlichen Unterricht alles beim Alten bliebe, wenn auch die lebendige Gegenwart wie ein toter *Lernstoff* an den Schüler herangebracht würde. Dagegen sträubt sich aber schon der Stoff selbst: es gilt ja nicht zusammenhangslose Daten *auswendig zu lernen*, sondern durch den Zusammenhang der Einzelheiten die geschichtlichen Erscheinungen *inwendig zu verstehen*. Dann ferner ist vor allem die neue Methode für den Pädagogen nicht Selbstzweck, sondern gerade das Mittel, um *an Stelle des voraussetzungslosen Lernens die Anknüpfung an bekannte, naheliegende und verständliche Voraussetzungen einzuführen*. Romulus ist dem Kinde ein toter Name, aber Moltke und Scharnhorst sind Elemente seines Lebens: diese Namen hört es im Elternhause, im Kreis der Gespielen, in Gedichten u. s. f., zu ihnen kann es ein Verhältnis finden: sein Vater hat wohl im Heere Kaiser Wilhelms mitgekämpft, seiner Großeltern Jugenderinnerungen reichen wohl in die Freiheitskriege zurück. Hier kann die Jugend Geschichte nachträumen,

nachleben, und da wird nichts zu schwer und verwickelt, worin sie sich nicht hineinfände.

Doch auch die Behauptung hört man leidenschaftlich bestreiten, daß die jüngste Vergangenheit wichtiger für die Jugend sei als die graue Vorzeit. Unerhörter Barbarismus! das realistisch-nationale neunzehnte Jahrhundert soll wichtiger sein als die klassisch-humanistische Antike!! Daß man doch nicht — wenn auch natürlich unbewußte — Taschenspielerei treibe: ein zurechnungsfähiger Pädagoge denkt nicht daran, unsere Zeit als Blüte der Menschheit hinzustellen und das, was bisher dafür galt, an sich in seinem Werte herabzudrücken. Nicht um wissenschaftliche Werturteile handelt es sich, sondern um praktische Erwägungen, nicht um absolute, sondern um relative Wichtigkeit. Unser Erziehungswesen geht aber fast immer von der Voraussetzung aus, daß wir des Absoluten voll wären, als ob wir etwa auf dem Monde lebten und die Dinge dieser Erde in anteilloser, unbekümmerter Gerechtigkeit beschaulich beobachteten. Nein, nicht um die Bedeutung unserer Zeit für die Weltgeschichte als Wissenschaft handelt es sich hier, von der Bedeutung unserer Zeit *für uns* ist die Rede: wir leben nun einmal nicht in Nirgendheim zur Nimmerzeit, wir sind nun einmal Deutsche des neunzehnten Jahrhunderts, — gestatte man uns also gütigst, uns um den Boden, den wir bebauen sollen, mehr zu kümmern als um den Mittelpunkt der Erdkugel!

Aber überhaupt, so fragt d'Alembert im Zusammenhang mit der Forderung rückschreitenden Unterrichtes, warum soll dies Geschichtsstudium für die Jugend nur Gedächtnisübung sein? Warum erhebt man es nicht zum Katechismus der ethischen Erziehung (so glaube ich hier morale übersetzen zu sollen)?! Er ist nicht der einzige, welcher die Geschichte, statt als „Reisebeschreibung durch das Universum", vielmehr als höchstes Erziehungsmittel verwandt wissen will. Direkt in den Dienst der *nationalen* Erziehung wünscht sie auch *Fichte* gestellt zu sehen; wo seine „*Reden an die deutsche Nation*" auf die trostreichen, großen Zeiten der deutschen Vergangenheit verweisen, äußert er: „Unter den einzelnen und besonderen Mitteln, den deutschen Geist wieder zu heben, würde es ein sehr kräftiges sein, wenn wir eine *begeisternde* Geschichte der Deutschen aus diesem Zeitraume hätten, die da *National- und Volksbuch* würde, *so wie Bibel oder Gesangbuch* es sind, so lange, bis wir selbst wieder etwas des Auf-

zeichnens Wertes hervorbrächten. Nur müßte eine solche Geschichte nicht etwa chronikenmäßig die Thaten und Ereignisse aufzählen, sondern sie müßte uns, wunderbar ergreifend und ohne unser eigenes Zuthun oder klares Bewußtsein, mitten hinein versetzen in das Leben jener Zeit, so daß wir selbst mit ihnen zu gehen, zu stehen, zu beschließen, zu handeln scheinen." Eine nicht engherzige oder gar fälschende Verwendung des Geschichtsunterrichtes zur Ausbildung des Charakters im Allgemeinen und des Nationalgefühls im Besonderen dürfte nach solchen Zeugnissen gewiß am wenigsten angefochten werden; indem dadurch der Geschichtsunterricht aufhört, ausschließlich wissenschaftlicher Selbstzweck zu sein, wird er um so dringender einer Methode benötigt, welche ihm das Ansehen und Wesen trockenen Gedächtnisstoffes raubt, welche ihn zu einem Elemente des jugendlichen Lebens erhebt.

Nicht nachhaltig genug kann freilich dem verhängnisvollen Unheil vorgebeugt werden, daß Übereifer, Mißverstand oder Schlimmeres Erweckung nationaler Begeisterung als Tendenz zu direkter Züchtung von sogenanntem Tagespatriotismus ausüben, d. h. als Streben nach Einimpfung der Anschauungen, welche den Herren des Tages wohlgefällig sind. Nationalgefühl ist keine Anschauung, am wenigsten eine wechselnde Anschauung einzelner Menschen und einzelner Zeiten: Nationalgefühl ist zum Bewußtsein gekommener Instinkt; und diesen zum Bewußtsein zu bringen, dazu soll der Unterricht in der deutschen Geschichte mitwirken. Auf welche Weise? Wenn das deutsche Volkstum in seiner Bethätigung durch die Jahrhunderte für den Zögling wiederbelebt wird, wenn dies Walten deutschen Geistes ihn mit begeisterndem Sturmesbrausen umweht, durchweht, dann schlagen die Knospen deutscher Individualität, die unbewußt in ihm ruhen, zu eigenem Leben aus.

Der Selbstzweck ist hier also nicht, — wie man wohl gesagt hat — die Thatsachen auf den Kopf zu stellen, sondern den Geschichtsunterricht zu einem Lebenselement auszubilden, so daß die Thaten zu eigener Thätigkeit anregen. Noch einmal sei Fichte ins Feld geführt — es wird gut sein, wenn wir nicht nur (ich sage: nicht nur) die Cyropaedie, sondern auch Fichte's „Reden an die deutsche Nation" kennen —: „Das Gedächtnis, wenn es allein, und ohne irgend

einem andern geistigen Zwecke dienen zu sollen, in Anspruch genommen wird, ist vielmehr ein Leiden des Gemüts, als eine Thätigkeit desselben, und es läßt sich einsehen, daß der Zögling dieses Leiden höchst ungern übernehmen werde."

Das wäre nach alledem wohl ausgemacht, daß mit dem Lebendigsten, so es nur für den Unterricht reif erscheint, zu beginnen ist. Welche lebendigen, geschichts-pädagogischen Elemente stehen dem Lehrer zur Verfügung?

Zunächst alles Historische, was noch im Menschengedenken lebt. Weit entfernt, nach Herman Grimms Forderung mit dem Lernen der „Stärke der Armeen und Flotten" oder dgl. zu beginnen oder auch nur „vom Überschreiten der französischen Grenze ab, die Schlachten, die Bewegungen der Armeen und alle Folgen der Siege und des Friedensschlusses" lernen zu lassen, oder gar nach dem Kadettenlehrbuch dem neunjährigen Kinde von Arbeiterschutz-Gesetzen vorzudeklamieren, werden die für die Nationalgeschichte entscheidenden Wendepunkte der letzten Menschenalter, sowie alles, was aus dieser Zeit Gegenstand des nationalen — ich sage nicht: patriotischen — Ethos ist, dem Zögling in Form von einzelnen, unverbundenen, ungeordneten, möglichst mündlichen, anmuthenden Geschichten zu vermitteln sein. Da möge, lebhaft die Phantasie und das Spiel der Kinder anreizend, der Krieg von 1870 in seinen interessantesten Episoden vertreten sein, die Heldengestalten der beiden ersten deutschen Kaiser und ihrer Paladine seien in einer Reihe wichtiger Momente ihres Lebens dargestellt, von den Kämpfen um Schleswig-Holstein muß besonders lebhaft in den Schulen dieser Provinz selbst die Rede sein, wie in Ostpreußen von der Erhebung anno 1813 u. s. f.

Werden schon diese Erzählungen in ihrer Form dichterischer Gewandung ähnlich sehen, so ist auch direkt die Dichtung zur Ergänzung heranzuziehen, um die poetisch behandelten geschichtlichen Personen und Ereignisse in anmutendster Weise dem Zögling nahe zu bringen. So wird für seine Phantasie die Geschichte bald die Form eines großen Epos annehmen, von dem ihm schon zahlreiche Episoden vertraut und lieb geworden sind.

Aber es ist nicht die Poesie allein, welche unsere nationale Vergangenheit in Verklärung zu verewigen bestrebt ist: über alle deutschen

Lande sind heute eine Unzahl Denkmäler ausgesäet, so daß die Steine von unsern großen Männern und Thaten predigen. Möge man diese Predigten ja vernehmlich machen! Um so mehr, als ein gut Teil Denkmäler besondere Beziehungen des Helden zum Ort der Aufstellung veranschaulichen. Nicht vom Allgemeinsten (auch nicht von einem Elemente der „allgemeinen Bildung", wie sie die antike Geschichte repräsentiert), nein, vom Besondersten ist auszugehen, wenn wir den Zögling im Innersten ergreifen wollen.

Was schließlich ist die lebendigste Lehre, wogegen Erzählungen, Lieder und Denkmäler immer nur lebhafte Erinnerungszeichen bleiben? Man führe den Zögling so viel wie am Orte möglich den unmittelbaren Lebensspuren der Geschichte nach: auf die Schlachtfelder, vor die Wohn- und Wirkungsstätten der Helden weitesten Sinnes und zu andern historisch geweihten Plätzen. Daß in der Hauptstadt und sonst bevorzugten Orten die größten Strecken der vaterländischen Geschichte auf diese Weise wirklich durchlebt werden können, liegt auf der Hand; doch überall werden sich eine Reihe lokaler und provinzieller Anknüpfungspunkte dem geschickten Lehrer darbieten.

Aber wie? dann ist ja ein allgemein gültiges, vollständiges Lehrbuch der Geschichte für die Unterstufe unmöglich?! Und jeder Lehrer muß selbstthätiger Pädagoge sein?! Allerdings, mit den Tintenkleckſern, welche über den Diktatheften der Quinta stöhnen, weshalb Gott sie nicht der „Wissenschaft" — d. h. dem Gelehrtenproletariat — erhalten habe, ist es zu Ende. Die bloßen Kenntnisspeicher müssen abtreten, und es beginnt die Herrschaft der Pädagogen. Aber auch eine neue Herrschaft von Lust und Liebe zum und im Lehrberuf. Denn Freude ist dem Edlen am Schaffen und Bauen, am Subjektsein, — Last und Schmerz am Dulden, Kommandiertwerden, Objektsein.

Und der Schüler? Und der Schüler! Keine geduckte und geknickte Jugendlust, — er wandelt und lebt im Traum der Geschichte: Gegenwart und Vergangenheit, Wirklichkeit und Poesie, Haus und Schule, Spiel und Ernst, alles ist ihm eins, ein Leben. Sollte die Zeit nicht wiederkehren, da Jahns höchstes Ideal verwirklicht wird: den Turnplatz zur lebendigen deutschen Geschichte zu machen, die großen Namen, Thaten, Siege, Feste und Tugenden des deutschen Volkes dort in Erinnerung zu bringen, und so das festeste Band der Einheit um

Körper- und Geistesbildung zu schlingen? Schon ist ja vieler Orten Stück auf Stück vom alten Turnergeist gewichen, die Lieder sind verstummt und „Leibesübungen" zur bloßen mechanischen Fertigkeit herabgesunken.

Die so entfesselte Anteilnahme an der nationalen Geschichte darf indes nicht in der jüngsten Zeit stehen bleiben. Allmählich ist mit Auswahl der Kreis der Episoden in fortdauernder Rücksicht auf das kindliche Verständnis und Bedürfnis zu erweitern. Deutschlands Erniedrigung und Erhebung, Friedrich der Große, der Große Kurfürst und so fort bis zu Hermann dem Cherusker kommen zur Darstellung, gleich fern von geschlossenem Zusammenhang wie von etwa pedantischem Rücklauf, vielmehr in angemessener Abwechselung, nur unter Voranstellung dessen, was dem Verständnis und der Anteilnahme näher liegt. Auch seien die fruchtbaren Gestalten der Sage der kindlichen Phantasie keineswegs geraubt, nur nicht gerade als wesentliche Grundlage des Geschichtsunterrichtes angebracht. Natürlich zieht der Lehrer auch im zweiten und in den folgenden Jahren alle methodischen Hülfsmittel heran, deren er habhaft werden kann: Lieder, Denkmäler, Erinnerungsplätze u. dgl. Und wie die Methode stärker die Phantasie als das Gedächtnis beschäftigen möchte, so gehe jedes Einzelbild, jede einzelne unter den geschichtlichen Geschichten, womöglich von dem poetisch fruchtbarsten Angriffspunkte oder dem Ethos, nie aber von trockner Statistik aus: wie etwa die Geschichte Karls IV. in der Mark vom Falschen Waldemar, die Ludwigs des Bayern von Friedrichs des Schönen Treuebewährung u. a.

Im dritten Jahre dürfte es an der Zeit sein, daß man die Einzelbilder aus der preußischen Geschichte unter leiser Überbrückung in — wesentlich nicht mehr rückschreitende — Ordnung und Beziehung zu setzen beginnt. Daneben könnte die monographische Darstellung der weiteren deutschen Geschichte zum Abschluß gebracht werden. Das folgende Pensum bestände in festerem Zusammenschluß derselben, wiederum unter möglichster Überleitung zum vorschreitenden Weg; neben und nachher wären die überall nach dem Ausland, durch Hineinspielen desselben in die deutsche Geschichte, angesponnenen Fäden zu verfolgen und schließlich nach Heraushebung wichtiger Einzelzüge zur modernen „Weltgeschichte" zu erweitern. Hieran wäre als ein nächstes Pensum gleichsam unter fortlaufenden praktischen Repetitionen organisch und methodisch die Geschichte des

Altertums zu schließen: gilt es doch nun schon überall an das bereits in Fleisch und Blut Übergegangene den Thatsachen und dem Verständnis nach anzuknüpfen. Den Abschluß böte eine vertiefende Generalrepetition im vorschreitenden Zusammenhang von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. — Natürlich kommt es hier weniger auf feste Abgrenzung als vielmehr auf Darlegung eines Prinzips an.

Ein solches oder ähnliches Verfahren würde alle Segnungen der Methodik in ergiebigstem Maße ausnutzen, ohne doch zum jedesmaligen Abschluß die Systematik zu verschmähen. Es vermiede den Zwang rückschreitenden Zusammenhanges und erntete doch alle Vorteile der Anknüpfung an das Nächstliegende. Das wäre ein Weg, dessen Stationen nicht durch trockene Daten, sondern durch lebendige Erinnerungen an Lieblingshelden bezeichnet wären, — ein Weg, der nicht mit Ruten, sondern mit Zuckerplätzchen gepflastert ist! Man wird entgegenhalten:

Ὁ μὴ δαρεὶς ἄνθρωπος οὐ παιδεύεται.

Aber der Ruten bindet Schule und Leben auch sonst genug. Nur dem Fach wird es gelingen, sich zum Lieblings- und Mittelpunkt der Erziehung zu erheben, welches in jedem Sinne die Herzen zu gewinnen sucht.

„Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
Wenn es euch nicht von Herzen geht."

„Grau, teurer Freund, ist alle Theorie,
Und grün des Lebens goldner Baum." — —

Den einen Wunsch möchten wir uns im Anschluß daran befugt halten grundsätzlich auszusprechen: daß der Gedanke eines besondern, relativ höchsten Wertes der Gegenwart für unsere Erziehung alle historischen Fächer ergreift. Wir thun es unter starker Warnung vor dem Übereifer, die Grenze des Erreichbaren von vornherein zu überspannen oder die unbedingte Bedeutung der historischen Vergangenheit an sich wie auch für die wissenschaftliche Erkenntnis gegenwärtiger Zustände zu verkennen.

So scheint uns denn eine gewisse, nachfolgend besprochene, merkliche Fortwirkung dieses Gedankens in neuphilologischen Kreisen sehr wohl begreiflich und trotz schwerer Einzelbedenken nicht unsympathisch.

Die neuern Sprachen und Litteraturen in Beziehung zur Gegenwart.

Schulreform und kein Ende! mag mancher angesichts der immer neuen Wünsche ausrufen, welche bald von dieser, bald von jener beteiligten, oder auch von unbeteiligter Seite zur Umgestaltung unseres höheren Schulwesens laut werden. Wie weit wir vom Ende der so entfachten Bewegung entfernt stehen, zeigte in der That mit greller Deutlichkeit der in der Pfingstwoche 1892 zu Berlin abgehaltene diesjährige Neuphilologentag. Stellt man ihn in Vergleich mit denjenigen Versammlungen, in welchen die Vertreter der alten Philologie den Ton angeben, d. h. wesentlich die Richtung der Verhandlungen bestimmen, so läßt sich von vornherein die Kluft garnicht übersehen, welche die Lehrer der beiden verwandten Gebiete von einander scheidet. Naturgemäß bleiben die Altphilologen die Verteidiger des Bestehenden, auch wenn sie sich teilweise vereinzelten Reformen „nicht abgeneigt" zeigen. Ebenso naturgemäß erscheint es uns, wenn wir Naturforscher auf dem äußersten Flügel der Reformpartei treffen. Eigenartig sehen sich die Lehrer der lebenden Sprachen in die Reformgruppe hineingedrängt: auch sie wollen, wie ihre altphilologischen Fachnachbarn, den litterarischen Charakter der Gelehrtenschule nicht durch die exakten Fächer erdrückt sehen; und doch ist ihr Gebiet nicht in glücklichem Besitz, sondern selbst noch im Kampf um eine angemessene Stellung und Gestaltung im Unterricht. Hierbei sondern sich wiederum die Interessen der Vertreter des Deutschen von denen der fremdsprachlichen Lehrer. Das Heimische als Grundlage und Mittelpunkt der gesamten Erziehung zur Anerkennung zu bringen, ist ein berechtigtes Ideal, welches, in weiten Kreisen geteilt, sich ja thatsächlich in etwas zu verwirklichen beginnt. Mehr praktischer Natur sind die Gründe, auf welche sich die fremden lebenden Sprachen in ihrem Streben nach Emancipation und Ausdehnung stützen. Wesentlich praktischer Natur sind denn auch die Mittel, welche nunmehr zur Ausgestaltung des neuern fremdsprachlichen Unterrichts in Vorschlag gebracht worden sind.

Ganz offenbar wehte ein frischer Hauch durch die diesmaligen Verhandlungen der Neuphilologen. Mit beharrlicher Energie kamen die verschiedensten Redner darauf zurück: Eins ist not!

Und dieſes eine?

Daß die lebenden Sprachen als lebende gelehrt werden! daß der Unterricht ein Unterricht wird, ſtatt mechaniſcher Abwicklung eines Syſtems!

Die neuere Philologie hat ſich aus der altklaſſiſchen herausgebildet, an ihr emporgerankt. Was Wunder, daß ſie deren Methode zunächſt unbeſehens übernahm?! Aber die Zeit iſt gekommen, daß das Kind das Erbe der Mutter muſtert, daß die neuere Philologie die übernommene Methode beſichtigt und prüft: ob ſtarres Feſthalten oder Weiterbilden, ob bloßes Nachbeten oder entſprechendes Umwenden geboten iſt? Und iſt es Treuloſigkeit gegen die Mutter, wenn das Kind mit dem ererbten Pfunde wuchert, das überkommene Verfahren ſich für ſeine Lebenszwecke zurechtlegt??

In drei Abteilungen ſtuft ſich der Werdegang des Lehrers der neueren Sprachen: Ausbildung auf der Univerſität, Examen pro facultate docendi und endlich Ausübung des Lehrberufes. Nach allen drei Richtungen bethätigte ſich der Reformeifer des letzten Neuphilologentages.

Wir glauben es — unter Vorbehalt näherer Prüfung der aufgeſtellten Forderungen — jedenfalls ſchon grundſätzlich für bedeutſam bezeichnen zu dürfen, daß mit dieſer Geſichtsweite der Frageſtellung eine der bedenklichſten Lücken der bisherigen Schulreformbewegung auszufüllen begonnen wird. Die Neubildung des Lehrerſtandes iſt die erſte grundlegende Forderung, neben der Vereinfachung des Lehrplans die wichtigſte, für eine durchgreifende, Erfolg verheißende Reform der Schule.

Beſonders groß iſt denn nun auch der Wunſchzettel der Neuphilologen für eine Vervollkommnung des Univerſitätsunterrichtes gerathen. Neue Profeſſuren, neue Vorleſungen, neue Seminare! Nicht mehr und nicht minder als alle Faktoren der Hochſchule bedürften alſo der Erneuerung.

Am weiteſten gehen die Forderungen in dem thatſächlich ja entſcheidenden Punkte einer Vermehrung der Profeſſuren. Noch giebt es eine nicht ganz geringe Zahl deutſcher Univerſitäten, an welchen die Vertretung der neuern Philologie amtlich in die Hand einer einzigen Lehrkraft gelegt iſt, welche Franzöſiſch und die andern romaniſchen Sprachen mit Engliſch, ſämtlich in vollem Umfange grammatiſch und litteratur-

geschichtlich vereint! Hatte Herr A. Rambeau aus Hamburg so unrecht, wenn er seine weitgehenden Forderungen mit der dringenden Notwendigkeit einer Entlastung der überbürdeten Universitätsprofessoren begründete? Nur wenig weiter vorgeschritten sind diejenigen Universitäten, welche neben der allumfassenden ordentlichen Professur ein Extraordinariat für Englisch errichtet haben. Stillschweigend liegt diesem Vorgehen das dankenswerte Eingeständnis zu grunde, daß eine Trennung der Fächer geboten ist; aber gar zu leicht wird dem Englischen bei solcher Organisation der Charakter eines Nebenfaches aufgedrückt, — für die Wissenschaft wie für den Lehrzweck eine gleich große Gefahr. Zunächst also: an jeder Hochschule, welche Anspruch erhebt, die Universitas litterarum darzustellen, neben der romanischen eine ordentliche englische Professur!

Dehnt sich doch selbst jedes der beiden Gebiete für sich in dem Maße aus, daß es dem Universitätsprofessor, welcher den Forscher und Lehrer in sich vereinigen muß, von Jahr zu Jahr schwerer wird, sein Fach in vollem Umfang zu übersehen. Die älteren und neueren Sprachstufen, die ältere und neuere Litteratur fordern so vielseitige Interessen, so vielseitige Begabung heraus, ihre wissenschaftliche Behandlung wächst dermaßen in die Breite und in die Tiefe, daß es eine ganz gewöhnliche Erscheinung ist, den Forscher sich auf eine der beiden Hemisphären, die ältere oder neuere, beschränken zu sehen. Da die wissenschaftliche Litteraturgeschichte auf älterem Boden enger mit sprachlichen Fragen zusammenhängt, jede neuere Litteratur dagegen schon an sich auf's mannigfachste in's Ungemessene ausgedehnt ist und überdies auf einen Zusammenhang mit den andern modernen Litteraturen hindrängt, so scheiden sich in der germanischen wie in der romanischen Philologie deutlich zwei Arbeitsgebiete mit eigenen Vertretern: die ältere Sprache und Litteratur einerseits, die neuere allgemeine Litteratur andererseits. Daß dabei die Spezialisierung oft noch weiter vorschreitet, ist eine bedeutungsschwere Thatsache: die bloßen Grammatiker sind ebenso wie die neudeutschen Litterarhistoriker nicht gering an Zahl.

Das Anerkenntnis der inneren Notwendigkeit dieses Entwicklungsganges wird sich denn doch mit dem Wunsche vermählen müssen, einem kleinkrämerischen Spezialistentum wirksam vorzubeugen. Wenn auf dem diesjährigen Neuphilologentage Errichtung gesonderter Professuren für neuere Litteratur, für vergleichende Litteraturgeschichte und für Phonetik

gefordert wurde, so werden wir deshalb zunächst die beiden ersten Wünsche auf einen zusammenfassend beschränken, aber auch weiterhin das Maß der Forderungen nicht überspannen, sondern an eine im Zuge befindliche Bewegung anknüpfen. Man hat nämlich in dankenswerter Weise begonnen, außerordentliche Professuren für neuere deutsche Litteratur zu errichten. Im Augenblick, wo dieser Plan noch nicht einmal zur Hälfte ausgeführt ist, hieße es Luftschlösser bauen, wenn man volle Professuren auch für jede fremde neuere Litteratur und außerdem für vergleichende Litteraturgeschichte begehren wollte. Die Methode der Forschung ist für jede neuere Litteratur die gleiche, die fortgesetzten Berührungen der modernen Litteraturen eröffnen dem Forscher für jede Einzellitteratur überdies von vornherein eine weltlitterarische Gesichtsweite, und was die vergleichende Litteraturgeschichte bis jetzt Dankenswerthes geleistet hat, beschränkt sich im wesentlichen auf Verfolg jener innern oder äußern Berührungspunkte, — so, dächten wir, ließen sich die geäußerten Wünsche dahin zusammenfassen, daß die in Ausdehnung begriffenen außerordentlichen Professuren für neuere *deutsche* Litteratur zu Ordinariaten der *allgemeinen* neueren Litteraturgeschichte fortgebildet würden. Den Vertretern dieses Gebietes wäre auch die Poetik zu übertragen. Auf unsern technischen Hochschulen hat sich eine derartige Zusammenstellung von Fächern längst bewährt.

Bliebe die Berücksichtigung der Phonetik, überhaupt der gesprochenen Sprache. Die Professoren geben sich oft mit der lebenden Sprachform nicht ab; Lektoren, d. h. oft bloße Sprachmeister, sorgen für die Einschulung der Aussprache, für Übung im mündlichen und schriftlichen Gebrauch der heutigen Sprachform. Während sich die Professoren danach mit der historischen Grammatik, den abgeschlossenen, abgelaufenen Perioden der Sprache beschäftigen, bleibt die Heranbildung der künftigen Lehrer zu allem, was für ihren Beruf *unmittelbaren* praktischen Wert hat, Kräften ohne Gewähr wissenschaftlicher Schulung überlassen. Wir verkennen nicht die grundlegende Bedeutung, welche die geschichtliche Erkenntnis des Entwicklungsganges einer Sprache für ihre rechte Auffassung und ihr wahres Verständnis in sich trägt. Aber man sollte nicht grundsätzlich das Mittel über den Zweck erhöhen. Ja, es wäre nach Seiten historischer wie praktischer Schulung gleich wünschenswert, eine Brücke zwischen beide zu schlagen, die historische Grammatik

auf die gegenwärtige Sprachform ständig zu beziehen, die lebende Sprache ständig zu den älteren Stufen in geschichtliche Beziehung zu setzen. Auch hier dürfte der Zweck der Neuerung erreicht werden, wenn statt einer neuen Professur für Phonetik die Umbildung der Lektorate zu wissenschaftlichen Professuren für die lebende Sprachstufe mit besondrer Rücksicht auf Phonetik vor sich ginge. —

Aber mit der Errichtung oder Ausgestaltung von Professuren ist es allein nicht gethan. In die neuen Schläuche gilt es neuen Wein zu gießen, die Professoren vor neue Aufgaben zu stellen. In der Neuphilologenversammlung forderte Herr Waetzoldt, welcher Schuldirektor und Universitätsprofessor zugleich ist, daß die Vorlesungen auch ganz besonders auf das volle Verständnis der in der Schule gelesenen Autoren hinziele. Wir möchten allgemeiner aussprechen, daß die Vorlesungen ihr Ziel, wesentlich künftige Lehrer auszubilden, ständig im Auge behalten müßten.

Soll damit die Universität aufhören, eine Hochburg der interesselosen Wissenschaft zu sein? soll sie zur Fachschule werden? Gewiß nicht. Aber eingedenk soll sie bleiben, daß sie ein Janusgesicht trägt, daß ihre Zöglinge mit einem Blick in sie hinein, mit dem andern aus. ihr heraus streben: zwar sind die Professoren da, um die neueste Forschung zu verkünden; nur wenige Studenten aber wollen der Forschung um der Forschung willen ihr Leben weihen, sie nehmen die geschichtliche Entwicklung ihres Gebietes auf, um die gegenwärtige Gestalt desselben in deren Voraussetzungen zu verstehen. Würde sich bei dieser Sachlage der Professor etwas vergeben, wenn er die historische Erörterung *auf den lebenden Sprachstand zuspitzt*? Das ließe sich zwanglos bewerkstelligen, indem an das Neudeutsche, Neuenglische, Neufranzösische erinnert wird, sobald eine geschichtliche Erscheinung dazu einlädt, sobald sie also eine gegenwärtige Sprachnorm erklärt oder von einer solchen illustriert wird. Die letzte Konsequenz dieser auf die Gegenwart gewandten Methode scheint uns freilich, daß man *die lebende Sprachstufe beherzt zum Ausgangs- und Angelpunkt der geschichtlichen Betrachtung erhebt.**) Statt also vom Gotischen

*) Daß auch in sprachgeschichtlichen Abhandlungen der rückschreitende Weg möglich ist, zeigt *Rudolf Hildebrands* Aufsatz „Sachsens Anteil an der Ausbildung der neuhochdeutschen Schriftsprache" (in den „Grenzboten" 1860, in den „Gesammelten Aufsätzen und Vorträgen" 1890).

oder Angelsächsischen schreite man vom Neuhochdeutschen bezw. Neuenglischen zum Mittelhochdeutschen und Mittelenglischen hinüber. Dann braucht der Schüler die älteren Sprachstufen nicht wie einen fremden Sprachschatz zu erlernen, dann versteht er die Formen der einzelnen Perioden auseinander abzuleiten und zu entwickeln. —

Mit der praktischeren Gestaltung der Vorlesungen geht die der Seminare Hand in Hand. Wenn Waetzold neben den wissenschaftlichen Universitätsseminaren besondre, davon getrennte praktische Seminare fordert, so darf daran erinnert werden, daß sich auch hier die Möglichkeit bietet, an bestehende Einrichtungen anzuknüpfen. Die mündlichen und schriftlichen Übungen der Lektoren einerseits, die stellenweise bestehenden pädagogischen Seminare andererseits ließen sich ganz nach Wunsch zu praktischen Ausbildungsstätten für Lehrer der neueren Sprachen ausgestalten.

Im Gegensatz zu den anfangs gemachten Einschränkungen sehen wir uns an diesem Punkt indes zum zweiten Mal genötigt, über die neuerdings erhobenen Forderungen hinauszugehen. Unsere philologischen Seminare sind fast durchgehends auf sprachliche Übungen gewandt; die Litteraturgeschichte wird dann bestenfalls in einer „Einleitung“ in die Lektüre des „Sprachdenkmals“ — als solches gilt das Dichterwerk hier fast ausschließlich — abgethan. Die Methode litteraturgeschichtlicher Forschung, ja die Weise wissenschaftlicher Litteraturbetrachtung überhaupt steht außerhalb der meisten romanistisch-englischen und germanistischen Seminare. Soweit derartige Übungen überhaupt abgehalten werden, haben sie meist nicht die Geltung von Seminaren, sondern laufen unter dem bloßen Titel „Übungen“. Die Unterscheidung ist nicht unwesentlich: die Studenten der Philologie, überbürdet und auf das Examen hingewandt, lernen „rechnen“, und ein Seminar „rechnet“ für das Examen, „Übungen“ aber nicht! Wenn thatsächlich das litteraturgeschichtliche Studium an unsern Universitäten weit hinter dem sprachlichen zurücksteht, so beruht das, außer auf der vorwiegend grammatischen Tendenz der Professorenwahl, auf der oft genug direkt ausgesprochenen Empfindung der Studierenden: neben drei oder vier Seminaren hätten bloße „Übungen“ in ihrem Studienplan keinen Platz mehr! —

Wie in der Vorbereitung so in der Prüfung für das höhere Lehramt trete der Schulzweck stärker hervor. Der Neuphilologentag schien alles Heil nach dieser Richtung vom Erheben der Forderung eines

Aufenthaltes im Ausland zu erwarten. Das Bestehen des Examens soll an den Aufenthalt im Ausland geknüpft sein, die Hälfte des Probejahres soll dorthin verlegt werden, ein höherer Stipendienfonds dafür ausgesetzt werden. Uns scheinen diese Wünsche teils zu viel, teils zu wenig zu bieten. Zu viel, weil wir die Prüfungsordnung durch Aufnahme eines Auslandsparagraphen nicht noch mehr einem Strafgesetz anähneln wollen; zu wenig, weil es uns mit der bloßen Auslandsreise nicht gethan scheint.

Daß wir uns deutlicher erklären. Vor allem, wenn von Schulreform die Rede sein soll, müssen wir uns ausbitten: keine einseitig neuen Anforderungen im Lehrerexamen ohne entsprechendes Äquivalent durch Nachlassen der Schrauben an andrer Stelle! Manche neuern Maßregeln wirken wie Abschreckungsmittel. Wünscht man ganz und gar ein Gesetz, welches das Studium der Philologie bei Strafe verbietet?! Oder glaubt man, daß viele Eltern, welche die Mittel besitzen, nach zahllosen andern Opfern ihren Sohn mindestens zweimal auf längere Zeit ins Ausland zu schicken, ihm nicht ein besseres Loos bereiten werden, als es heute dem Schulmeister beschieden ist? Schon wurden auf derselben Versammlung Stimmen laut, welche alle paar Jahre eine neuphilologische Auffrischung des Lehrers im Ausland forderten. Wir fürchten, hier etablirt sich eine neue „Schraube ohne Ende".

Und ist denn der Aufenthalt im Ausland für den Lehrzweck wirklich von so völlig entscheidender Bedeutung? Fern sei es von uns, den großen Vorteil zu verkennen, welcher dem Unterricht erwächst, wenn der Lehrer die Aussprache und das Volksleben aus eignem Studium an der Quelle kennt. Daß aber mit dieser Bedingung der Schulunterricht steht und fällt, das ist es, was wir bezweifeln müssen. Der Lehrzweck der Schule geht zunächst auf Kenntnis der grammatischen Regeln sowie auf schriftliches Herüber- und Hinübersetzen. Auch wenn man die Hör- und Sprechübungen nebst Einführung in den Geist des fremden Volkes mit Recht künftig stärker als bisher betonen will, so wird über gewisse Anfänge die Schule nie hinausgehen können; erst das Leben, der wirkliche Verkehr mit Ausländern giebt Vollendung in der Sprachgewandtheit: daß der Lehrer zwei Semester im Ausland gewesen ist, kann dem Schüler zur eigenen Fertigkeit im Dialog wenig helfen. Wenn sich heute dennoch der Vorzug des Aufenthaltes im Ausland für den Lehrer so bemerkbar macht, so beruht es auf dem sonstigen Mangel an prak-

tischer Sprechschulung wie auf der Geringschätzung überhaupt, mit der auf der Universität oft an der neuern Sprachform vorbeigegangen wird.

Dort also, fordern wir noch einmal, ist der Hebel anzusetzen; und will man — wie es gut gethan ist — im Examen pro facultate docendi die praktischere und neuere Wendung des philologischen Studiums zum entsprechenden Ausdruck bringen, so verlange man stärkere Berücksichtigung der lebenden Sprache und neuern Litteratur, dem entsprechend möglichste Bezugnahme der Fragen und Aufgaben aus der historischen Entwicklung auf die Neuzeit. —

Was nun den neusprachlichen Schulunterricht selbst betrifft, so haben wir bereits die Sprech- und Hörübungen als weiterer Ausdehnung bedürftig, aber immer in ihrem Ziel beschränkt bezeichnet. Von letzterer Beschränkung könnten wir allenfalls etwas nachlassen, sobald der fremdsprachliche Dialog zum Mittelpunkt des neuphilologischen Schulunterrichts erhoben wird. Auf dem diesjährigen Neuphilologentag erklärte noch eine These des Herrn Mangold, in Übereinstimmung mit den neuen preußischen Lehrplänen: „Die Lektüre bildet den Ausgangs- und Mittelpunkt des fremdsprachlichen Unterrichts".

Auch mit diesem, amtlich angebahnten Schritt kommen wir erheblich vorwärts; bildete doch vordem die abstrakt erlernte Regel der Grammatik die Grundlage des Unterrichts. Nur heißt es Ernst machen mit Ausführung, d. h. folgerechter Durchführung dieser Maßregel. Bis zu wirklicher Erfüllung dieses Wunsches dürfte noch geraume Zeit verfließen. Mit einer Umgestaltung der Lehrbücher wäre voranzugehen. Vielleicht entschließt man sich inzwischen, Lektüre und Dialog zur gemeinsamen Grundlage des Unterrichts zu erheben.

Für die Behandlung der Grammatik ergiebt sich bei derartigen Prinzipien der induktive Weg von selbst. Doch war es nicht unnütz, daß auch dies betont wurde: pädagogisch unzurechnungsfähige Lehrer hätten sonst unfehlbar die Paragraphen der Grammatik hinterdrein oder nebenher auswendig lernen lassen. Der induktive Weg wird im Gegensatz dazu den Schüler die Regeln aus der Anwendung ableiten, aus der Lektüre und vom Munde ablesen lassen. Da konkrete Erscheinungen den Geist weit weniger an- und abspannen als abstrakte, wird durch induktive Lehrweise zugleich ein gut Stück Überbürdung aus der Schule fortgeschafft. —

Auffrischung und Belebung, ja Verlebendigung der Methode lautet also das ceterum censeo auf allen Gebieten der Geschichte, Litteratur und Sprache. Leider muß ein zusammenfassender Überblick der wichtigsten schwebenden Unterrichtsfragen feststellen, daß sich die Erörterung in maßgebenden Kreisen von dem Wie? zum Was? — von der Vertiefung zur Erweiterung des Lernstoffes abgelenkt zu haben scheint.

Deutsche Litteraturkunde als „Prüfstein" der „allgemeinen" Bildung.

Die neueste Überraschung auf dem Gebiete des preußischen Unterrichtswesens besteht in der Voranzeige einer „Vervollständigung" der Prüfung für Kandidaten des höheren Schulamts. An Stelle von Geschichte der Philosophie soll Psychologie und Ethik in der „allgemeinen" Bildung stärker betont werden und dazu für *jeden* Kandidaten die Verpflichtung treten, die Lehrbefähigung in Deutsch für mittlere Klassen zu erwerben; ja auch von Heranziehung der preußischen Geschichte ist die Rede.

Die damit zur Erörterung gestellte Frage führt zunächst in anerkennenswerter Weise auch amtlich die Schulreform auf den — wie betont — unseres Erachtens wesentlichsten Boden, die Lehrerausbildung. Daß indessen die Mängel derselben vorwiegend in den „allgemeinen" Bildungselementen liegen, will uns durchaus nicht einleuchten. Die nötige Vervollkommnung scheint uns nach allem Vorangegangenen vielmehr *im weitern Ausbau der pädagogischen Seite des Universitätsunterrichts auf allen Gebieten* zu bestehen. Die rein wissenschaftliche Ausbildung der Studierenden soll dabei keinen Schaden erleiden; nur soll das Seminar gleichberechtigt neben die Vorlesung treten und auch in dieser so oft wie möglich der *pädagogische* Zweck mit berücksichtigt werden.

Tritt die nicht ohne Grund thatenlustige Unterrichtsverwaltung statt dessen an die allgemeine Bildung bessernd heran, so mag sie gewiß auch hier die Möglichkeit zum Eingreifen finden: ein Verdienst ohne gleichen könnte sie sich namentlich durch Zerstörung des Phantoms einer allumfassenden Ausbildung erwerben. Andererseits ist gewiß anzuerkennen, daß eine Vereinigung von humanistischen und nationalen Elementen, wenn nicht als Resonanzboden, so doch als heilsame Ergänzung jeder Fachbildung in philosophischen und nationallitterarischen Studien liegt.

Ob aber die angeblich geplante Prüfungsänderung zu vollkommnerer Erreichung dieses Zweckes beitragen wird? Geschichte der Philosophie gibt einen erwünschten Überblick über die Entwicklung des menschlichen Geisteslebens in seiner Stellung zu den höchsten Problemen, während in den systematisch-philosophischen Fächern viele Dozenten nur gerade ihr System geben und am wenigsten in die „allgemeine" geschichtliche Entwicklung eindringen.

Eine vielleicht noch bedenklichere Verschiebung scheint die zweite Anregung zu bringen. So viel Sympathisches es für uns hat, die eingehende Kenntnis vaterländischer Litteratur zur Vorbedingung für jeglichen höheren Lehrberuf und so zum Gemeingut sämtlicher Erzieher unserer gebildeten Stände erhoben zu sehen, so wenig können wir uns verhehlen, daß die Lehrbefähigung in Deutsch für die Gymnasialtertia unmöglich als das rechte Ziel einer Verstärkung der allgemeinen Bildung gelten darf. Zur Erweiterung und Vertiefung der eigenen Bildung nach einer bestimmten Richtung dienen andere Mittel als die Möglichkeit, zwölf- bis fünfzehnjährige Knaben auf diesem Gebiete zu unterrichten. Die Fähigkeit, deutsche Aufsätze, Diktate und Lesestoff für Kinder zu finden, zu leiten und zu erläutern, hat so gut wie nichts gemein mit dem eigenen liebevollen Genuß des reifen Jünglings an den Blüten des vaterländischen Geisteslebens.

Doch stellen wir die bisherigen Anforderungen mit den neuangekündigten wortgetreu zusammen! „Der Kandidat ohne Unterschied des Studiengebiets", verlangt die Prüfungs-Ordnung vom 5. Februar 1887, „hat in der mündlichen Prüfung zu erweisen, daß er klassische Werke der neueren deutschen Litteratur mit Verständnis gelesen und mit den Bedingungen des korrekten Gebrauches der deutschen Sprache sich vertraut gemacht hat." An Stelle dieser Bedingung der Lehrbefähigung würden, wenn das Vorhaben ausgeführt wird, folgende Bestimmungen der Prüfungs-Ordnung für die Kandidaten aller Lehrfächer bindend werden: „Zur Befähigung für den Unterricht in der deutschen Sprache an einer höheren Schule ist ohne Unterschied der Klassenabstufung erforderlich, daß die schriftliche Arbeit des Kandidaten über die auf dem Gebiete der Philosophie oder Pädagogik gestellte Aufgabe in geordneter Darstellung grammatisch und stilistisch korrekt abgefaßt ist." Sehr gut! Aber weiter: „Hierzu hat behufs der Erwerbung der Lehrbefähigung

für die unteren Klassen hinzuzukommen sichere Kenntnis der neuhochdeutschen Grammatik, Bekanntschaft mit den hervorragendsten klassischen Werken der neueren deutschen Litteratur und die Fähigkeit, ein nicht schwieriges deutsches Gedicht angemessen und richtig, auch hinsichtlich des Versbaues, zu erklären. Für die Lehrbefähigung in den mittleren Klassen (Tertia und Untersekunda) ist außerdem erforderlich eingehendere Bekanntschaft mit den klassischen Werken der neueren Litteratur, insbesondere mit den für die Jugendbildung verwendbaren Gebieten derselben, Kenntnis des Entwickelungsganges der neuhochdeutschen Litteratur, Bekanntschaft mit der deutschen Synonymik und Wortbildung, Orientierung auf dem Gebiete der Rhetorik, Poetik und deutschen Metrik." Glaubt man wirklich durch diese Kenntnisse und Fertigkeiten den Erziehern einen allgemeinen Bildungsschatz fürs Leben, eine Bildungsgrundlage, eine Weltanschauung geben zu können? Oder glaubt man damit die Idee der „nationalen Erziehung" verwirklicht? Verhängnisvoller wäre wohl selten Außen mit Innen, Anlernung mit Geistesrichtung, Wissen mit Charakter verwechselt worden!

Ein über die gegenwärtigen Anforderungen in rechter Linie hinausgehender Schritt bestände wohl etwa darin, statt der Kenntnis einiger, der Wahl des Kandidaten zustehender deutschklassischen Dichtungen, ein von selbstständiger Beschäftigung zeugendes Verständnis für die Hauptwerke von Lessing, Goethe und Schiller, sowie einen Überblick über den Entwicklungsgang der vaterländischen Dichtung zu verlangen, aber nicht im Hinblick auf pädagogische Zwecke, wie wir wenigstens sie in der Prüfung für Mittelklassen als wesentlich ansehen. Jedenfalls wäre der eigentliche Zweck des allgemeinen Bildungsexamens verkümmert, wenn mechanischer Formalismus an Stelle von Lust und Liebe träte.

Auch müßten unsere Universitäten, so hoch wir sie schätzen, nicht menschliche Einrichtungen sein, wenn sich nicht alsbald seitens der Dozenten wie Studenten unliebsame Folgen des neuen Schematismus bemerkbar machen sollten. Die Mitglieder der Prüfungskommissionen werden genötigt sein, auch von Mathematikern, Naturforschern u. s. w. volle fachgemäße Anteilnahme an germanistischen Vorlesungen zu verlangen, oder das Niveau der Vorlesungen herabzudrücken, oder doch einzelne „allgemeine Bildungs-Vorlesungen" zu halten. Den ersten, ja

gewiß vom rein wissenschaftlichen Standpunkt würdigsten Weg werden diejenigen Professoren beschreiten, welche die pädagogische Seite ihrer Lehrthätigkeit grundsätzlich außer Acht lassen. Den zweiten Weg hoffen wir zuversichtlich von weitaus den meisten Professoren vermieden zu sehen. Was aber bei dem dritten herauskommen wird, scheint uns nicht gerade vielversprechend! Die armen „vielgeprüften" Kandidaten würden das Kollegienheft einer solchen Vorlesung des Prüfungskommissars oder einen in ähnlicher Art angelegten Leitfaden von etwa 100 bis 200 Seiten auswendig lernen. Eines wirklichen Nutzens für die Bildung unseres Lehrerstandes können wir uns von solchen „im Ramsch" angelernten Kenntnissen nicht versehen.

Wenn bei alledem die sehr wohlmeinende, rührige und wahrlich nicht beneidenswerte Unterrichtsverwaltung wüßte, wie sehr jeder derartige hinter den Kulissen vorbereitete Ukas die beteiligten Kreise erregt und wie schwer selbständigen Gelehrten die Billigung von Maßregeln fällt, deren Beweggründe man nicht kennt, so nähme sie um so mehr Anstand, die alleinige Verantwortung für Verordnungen auf sich zu laden, die am besten unter ständiger öffentlicher Anteilnahme der Fachkundigen, hier also der Universitätsprofessoren und Schuldirektoren, vorbereitet würden.

Wenn es noch Zeit sein sollte zu warnen, so warnen wir: vor Experimenten und Kompromissen, gleichmäßig vor Überstürzung und Versumpfung, vor allem aber doch vor Heranraffen von neuem Lernstoff, ohne Rücksicht auf naturgemäßere Verarbeitung des schon vorhandenen. Und der naturgemäße Weg beginnt mit dem Nächstliegenden: in der politischen Geschichte, in der Litteratur-, Kunst-, Sprach-Geschichte, in der Natur-Geschichte und überall.

Möge die Unterrichtsverwaltung sich dieses glücklichen Gedankens nicht schämen, weil er den Spott der Schnellfertigen herausfordert: Geschichte heißt Rückwärtswendung, und der Weg unseres Geistes nach dem Altertum führt nun einmal von uns aus, „von Sedan und Gravelotte über Leuthen und Roßbach zurück nach Mantinea und nach den Thermopylen".

Druck von A. Hopfer, Burg.

Deutsche Schriften

für

Litteratur und Kunst.

2. Reihe. Heft 5.

Zum Streit um die Bühne.

Ein Berliner Tagebuch

von

Fritz Mauthner.

Kiel u. Leipzig.
Verlag von Lipsius & Tischer.
1893.

Januar 1892.

Das Jahr hat ernst begonnen; der völlig mißlungene Versuch eines unserer ersten Dichter, und der erste vollkommen gelungene Versuch eines reif gewordenen Jüngsten. Es lohnt endlich wieder einmal, vom Theater zu sprechen.

„Helga", das fünfaktige Schauspiel von Hans Hopfen, scheint eine durchaus mißlungene Arbeit zu sein. Wäre der Verfasser talentlos, so müßte die auf so rätselhafte Weise verunglückte Jungfer Helga, die in den Zwischenakten widerstandslos „wie Gott will" sagt, zum Schluß aber den alten Theaterdolch mit verspäteter Energie zu führen weiß, den Spott herausfordern; wäre der Verfasser ein begabter Anfänger, der auf falschen Weg geraten ist, so müßte man sich bemühen, die Rosinen in dem glitschigen Kuchen nachzuweisen. Hans Hopfen aber führt mit Recht seit langer Zeit einen berühmten Namen, und so darf man ihm ohne Schaden ruhig und sachlich mitteilen: es war diesmal nichts, aber schon garnichts.

Ob Hans Hopfen sich durch Sudermanns „Sodoms Ende" hat reizen lassen, die Verführung eines Backfischchens durch einen Wüstling auf die Bühne zu bringen oder ob diese Gewaltszene in der Luft lag, in der berüchtigten Luft der oberen Schichten, das ist wohl einerlei. Bei Sudermann ist die That die letzte Schuld im Leben eines verbummelten Poseurs und der Verführer ist die Hauptperson; bei Hopfen fängt das Stück mit der That an, der Verführer wird nur episodisch verwandt wie Samiel im Freischütz, und Helga selbst taumelt als sogenannte Heldin durch ein schlechtes französisches Drama. Im ersten Akte geht sie als siebenzehnjährige höhere Tochter zur Klavierstunde und glaubt an den Storch; im zweiten Akte jammert sie bereits über das geschehene Unglück, läßt sich aber durch die Theorie eines berühmten Verteidigers (die Theorie ist zum=Staatsanwalt=werden) jubelnd von ihrer sittlichen Reinheit über=

zeugen; im dritten Akte wirbt der Verteidiger um ihre Hand, und sie überlegt, wenn man scharf in ihr Herz sieht, nur eins: wird es herauskommen oder wird es nicht herauskommen, d. h. wird der Verführer schweigen oder nicht? Die Lage scheint ihr günstig, sie heiratet; der Verführer aber kommt wieder, wird unverschämt, und so sticht sie ihm denn, wie gesagt, den Theaterdolch in die schwarze Brust, ein Papiermesser nämlich, das der Bruder ihr eigens zu diesem Zweck von seiner Hochzeitsreise mitgebracht hat.

So theatergemäß und bretterhaft ist die Handlung geführt, daß nur durch Sardousche Kunststücke Spannung hineinzubringen gewesen wäre; dafür ist aber Hopfen glücklicherweise zu sehr Dichter. Es geht gegen seine Natur, er kann es nicht. Nur daß es ihm leider auch nicht gelungen ist, an Stelle der äußeren die innere Spannung zu setzen. Man erinnere sich nur an die beiden letzten Akte der „Nora", wo in ähnlicher Weise das Schicksal der Ehe vom Eröffnen eines Briefes abhängt. Der Brief des Denunzianten kommt auf ganz natürliche Weise in den Briefkasten an der Thür. Das Publikum gerät darüber in lebhafte Spannung. Für Nora selbst aber ist bei aller Angst von Anfang an entschieden, daß ihr Mann alles erfahren soll; und trotzdem die Gefahr abgewendet ist, liefert Noras beste Freundin den Brief an den Ehemann aus, um der Wahrhaftigkeit willen. Bei Hopfen ist der Verführer selbst gegen alle Erfahrung der Denunziant. Um den Brief kommt es wieder zum Raufen und zum Totschlag, und erst nachher gesteht Helga ebenso theatralisch die Wahrheit, und das Stück endet wie die Nora — der Theaterdirektoren, mit einem Liebesduett. Und nur die Zuhörer sind es, die die Thür hinter sich zuschlagen.

Es sollte ein realistisches Drama werden; doch selbst die Sprache Hopfens ist dem hinderlich. Wenn Hans Hopfen als Erzähler das Wort ergreift, so erfreut er meistens durch eine Darstellung von plastischer Schönheit und durch Einfälle eigener dichterischer Prägung. In einem Drama ist er gezwungen, auf seine besten Kunstmittel zu verzichten, muß die meisten Leute nüchtern reden lassen, und da der Dichter Hopfen sich doch nicht immer selbst den Mund verbietet, so ergiebt sich eine ganz gefährliche Stillosigkeit des Dialogs.

Trotzalledem wäre es thöricht, auf dem frühen Grabe der Helga einen Indianertanz zur größeren Ehre des deutschen Naturalismus aus-

zuführen. Man mag ja tanzen, aber ohne Kultuszweck. Denn Hans Hopfen war doch schon zu einer Zeit einer unserer besten Realisten, da selbst der Vater des Naturalismus noch in seinen Windeln lag, da Zola noch romantische Sensationsromane schrieb. Wir sollten nicht vergessen, daß Hans Hopfen, kecker und frischer als Auerbach, in glücklichen Stunden mit Naturlauten fast wie Anzengruber, uns moderne realistische Poesie geschenkt hat; und daß er solches mitunter in guten Versen that, ist doch vorläufig noch nicht als Verbrechen anzusehen. Es wäre zum mindesten einseitig, es als erschwerenden Umstand für den Fall Helga aufzufassen, daß ihr Verfasser dennoch ein Poet ist. Er hat in seinem „Hexenfang" eine kleine Perle geliefert, Helga ist wertlos. Werfen wir das Scheusal in die Wolfsschlucht, und sprechen wir nicht weiter davon. —

Die fünfaktige Komödie „Kollege Crampton" von Gerhart Hauptmann hat im Deutschen Theater einen Sieg erfochten. Die Verehrer des Dichters waren glücklich über den hübschen Erfolg beim andern Publikum, und das andere Publikum unterstützte unter ganz leisem Kopfschütteln den großen Erfolg, den das Stück bei den Verehrern hatte. Ich zähle mich zu den ersten unter letztern; da mich das aber zu nichts verpflichtet, so konnte ich doch nicht ohne Heiterkeit das Schwanken meines allezeit hochgeschätzten Premierenpublikums beobachten. Die Herrschaften sind doch unverbesserlich. Während sie unmerklich und unbewußt ihren Geschmack modernisieren und seit einigen Jahren deutlich einer ernsteren Kunstrichtung nachhinken, halten sie sich immer wieder für die eigentlichen Förderer der Poesie. Selbst wenn sie einen neuen Dichter stürmisch entdecken, oder wenn sie einem neuen Namen zögernd nachgeben, prüfen sie jedes zweite Stück darauf, ob der junge Herr auch brav die Wünsche des Publikums erfüllt, und seinen dichterischen Eigensinn abgelegt habe. In unserem Falle nun war das nicht leicht zu entscheiden. Der fürchterliche Hauptmann mit dem Säuferwahnsinn hat ein Lustspiel geschrieben, ein Lustspiel für Engels. Bravo, er scheint vernünftig geworden zu sein. Hauptmann muß doch ein ganz gescheiter Mensch sein. Engels tritt auf, und es verspricht sehr lustig zu werden. Wo die stilleren Zuhörer bald leise lächeln, da lachen auf Kredit diejenigen laut auf, welche in den Theatern Bedürfnisanstalten der Lustigkeit sehen. Aber das Lachen verstummt wieder, nur das Lächeln bleibt. Es ist doch nichts mit Hauptmann, er hat's nicht weg. Aber Engels,

das muß man sagen, er macht aus der Rolle, was er kann. Zu lang . . . zu breit . . . endlich wieder etwas zum Lachen. Es soll litterarisch bedeutend sein? Na ja, insofern als nämlich . . . . Wirklich, bedeutend, reizend . . . . Unglaublich, die Augen wischen zu müssen, bei Engels . . . . Mal was anders. Bravo Engels! Bravo Hauptmann! Bravo Engels!

Und wenn ich Hauptmanns Bruder wäre, ich könnte mich über einen solchen Beifall nicht freuen. Weil sie glaubten, er hätte sich um ihre Gunst beworben, verziehen sie ihm den Ernst, den sie für Unfähigkeit hielten.

Kollege Crampton ist das bedeutende Werk einer Vollkraft, wenn man es litterarisch prüft. Nur ein Genie kann das, was die Zeit fordert, so reich gestalten: ein Charakterbild. Gerhart Hauptmann hat endlich gehalten, was er in der wüsten Talentprobe „Vor Sonnenaufgang" versprach. Er ist der einzige unter unseren Jüngsten, der die einseitige Parteistellung nicht aus Armut ergriff. Dem Ernst seines Schaffens scheint der Ernst seiner theoretischen Überzeugung zu entsprechen. Der Naturalismus ist auch ihm von außen gekommen, aber nicht als etwas Gelerntes, sondern als etwas Verwandtes. Seine ersten beiden Stücke waren Studien von erstaunlicher Konsequenz. und wer sich für ihn intressierte, mußte ungeduldig werden, endlich ein Stück von ihm zu sehen, das keine Etude war. Es giebt ja meisterhafte Etuden, aber auch sie haben noch einen kunstfremden Zweck. Kollege Crampton ist endlich freie Komposition. Und der Erfolg ist bei alledem um so höher anzuschlagen, als Hauptmann in einem Punkte geradezu musterhaft ist: in der Vornehmheit seiner Mittel.

Nun hat er allerdings ein wenig Wasser in seinen naturalistischen Wein gegossen, bevor er sein erstes Lustspiel schrieb. Dem Charakterbild des Professors ist eine Liebesgeschichte angeflickt, die im Ton gar sehr mit den älteren Verlobungsszenen Paul Lindaus übereinstimmt. Auch die Rührung am Ende des zweiten und des letzten Aktes ist nicht gerade konsequenter Naturalismus. Ich glaube aber nicht, daß Hauptmann Konzessionen machen wollte: er war einfach gezwungen, die alten Gesetze der Bühne anzuerkennen, in dem Augenblicke, da er ein Lustspiel schreiben wollte. Mit der Technik seiner Erstlingsarbeiten wäre „Kollege Crampton", trotz der Lächerlichkeit der Hauptfigur, wieder eine

Familienkataſtrophe geworden. Es iſt nicht anders. Das reale Leben ſchafft weder Tragödien noch Komödien; der Dichter muß an irgend einer Stelle des ewig fließenden Stromes das Landſchaftsbild begrenzen, wenn er ſich einen Schöpfer nennen will, ſei es durch Weinberge zur Blüthenzeit, ſei es durch ſchreckhafte Felſen.

Die Lebensfülle der Geſtalten, das Charakteriſierungsvermögen iſt erſten Ranges. „Kollege Crampton", der verbummelte, verſoffene, immerhin genialiſche, phantaſtiſche, kindlich gutmütige Profeſſor wird leben bleiben auf der Bühne. Er iſt eine der wenigen Dramenfiguren, die man deshalb nicht mehr vergeſſen kann, weil man ſie perſönlich kennen gelernt hat. Er iſt ſo gründlich charakteriſiert, daß man genau weiß, wie er ſich außerhalb des Stückes in andern Lebenslagen benehmen würde. Man müßte große Dichter zur Vergleichung heranziehen, um dieſer Begabung Hauptmanns gerecht zu werden. Auch einige Nebenfiguren ſind ſcharf charakteriſiert und leben. Daß Hauptmann aber ſchon Nebenfiguren exiſtieren läßt, daß er ſie der Oekonomie der Szenen anpaßt, iſt wieder eine Anerkennung alter Bühnengeſetze.

Die Sprache wird für die Charakteriſtik meiſterlich gehandhabt. Ich geſtehe zwar, daß ich mich freuen würde, wenn nicht jede der zehn Perſonen ihren eigenen Dialekt und ihre eigenen ſchlechten Gewohnheiten hätte. Mein Gott, es giebt ja doch noch Menſchen, die nicht auffallend ſchlechte Sprachgewohnheiten haben. Seine Abſicht aber führt Hauptmann mit unbeirrter Sicherheit aus. Alles wird zur Charakteriſtik benutzt, Wahrheit und Lüge, pathetiſche Rede und vulgäre Redensarten, Albernheiten und ſogar ſchlechte Witze. Das Publikum beſtand ſchlecht, als es einige Kalauer beifällig aufnahm, andere übel vermerkte. Hauptmann wollte garnicht perſönlich witzig ſein, ſondern nur einen gewöhnlichen Menſchen etwas Alltägliches ſagen laſſen; und Witze ſind ja leider alltäglich. Bewunderungswürdig iſt, daß Profeſſor Crampton ſelber, der allerlei geiſtreiche Schlagworte gegen das Akademieweſen ſpricht, dabei niemals aufhört ein Narr zu ſein. Ganz tüchtige Leute hatten ſich in ſolchen Dramen verleiten laſſen, der Wirkung wegen, des Dichters Meinung zu ſagen. Profeſſor Crampton fällt niemals aus der Rolle, weil er mehr als eine Rolle iſt.

Dieſen herrlichen Vorzügen ſteht nun ein Mangel gegenüber, der verhängnisvoll werden kann, wenn er bei Hauptmanu mehr iſt als eine

bloße Schulmeinung. Ich will also von dem Mangel an Handlung sprechen. Da ich aber doch nicht gern für einen Freund von Haupt- und Staatsaktionen gelten möchte, so erkläre ich vorher, daß ich in manchen berüchtigten handlungslosen Dramen sehr viel Handlung finde: „Torquato Tasso" ist voll von Handlung, auch die „Neuvermählten" von Björnson, und dessen Einakter „Zwischen den Schlachten"; Paul Heyses „Alkibiades" hat Handlung und in Hauptmanns „Friedensfest" sogar geht noch recht viel vor. Unsere Nerven sind andere als die Nerven des Aristoteles. Man braucht nicht mehr zu morden oder zu stehlen, um ein Verbrecher zu sein, ein leises hartes Wort ist unter Umständen schon schwere Schuld; und auch die Strafe, die der Zuhörer immer noch für die Schuld verlangt, ist jetzt oft ein leises Wort, wo früher der Tod notwendig war. Ich bin also nicht ganz unempfindlich für die Größe innerlicher Dramen, seelischer Handlungen. „Kollege Crampton" hat aber so gut wie gar keine Handlung, auch keine innere. Es klingt verwunderlich, aber man könnte die Hauptfigur, die fast nicht von der Bühne kommt, nicht nur von der Bühne fortschicken, sondern aus der Welt schaffen und das bischen Fabel bliebe unverändert bestehen. Die ganze Fabel ist also nur dazu da, um die Prachtgestalt des Helden bühnengemäß zu machen, und in dieser Absicht ist sie schlecht erfunden. Es laufen keine Fäden zwischen der Verlobung der Tochter und dem Schicksal des Vaters. Der große Dramatiker erfindet auch charakteristisch. Ich will gern zugeben, daß die Charakterkomödien Molières in ihrer Technik altmodisch geworden sind; aber immer wird dort der Charakter in Handlung umgesetzt. Wenn der Held der Komödie der Geizige ist, so steht sein Geiz dem Glück der Liebenden im Weg, und an seinem Geiz werden die Hebel angesetzt. Man hat in gefährlichem Diensteifer Hauptmann mit Shakespeare verglichen; es thut mir leid, denn Hauptmann gehört doch nicht zu denen, für die man Reklame macht. Besagtem Shakespeare nun ist es passiert, daß eine seiner Nebenfiguren, ein gewisser Falstaff, ein unsterbliches Charakterbild geworden ist; und Theaterregisseure haben das Stück denn auch richtig so weit gebracht, daß wir ein Lustspiel „Falstaff" besitzen. Shakespeare selbst aber hat doch nur ein gewaltiges Schauspiel in zehn Akten geschrieben (oder in elfen, wenn man den wunderbaren Bericht über Falstaffs Tod hinzu nimmt), und in dieser gewaltigen Historie von einem königlichen ver-

lorenen Sohn ist Falstaff doch nur eine vollendete Kontrastfigur. Die Handlung ist das Heldenleben Heinrichs; wir sehen den Prinzen zuerst in Gesellschaft von unflätigen Beutelschneidern. So ein göttlicher Schuft ist aber dieser Falstaff, daß seine Intimität den Prinzen selbst charakterisieren hilft. Es ist also im großen Drama das Prinzip auf die Handlung ausgedehnt, das der glückliche Vertreter des deutschen Naturalismus zur Zeichnung der Personen benützt. Die Kraft Hauptmanns ist so groß, daß auch dieser schwere Mangel sein litterarisches Verdienst nicht eigentlich mindert. Aber zu einem großen Dramatiker gehört außer Hauptmanns Fähigkeiten auch noch Phantasie der Erfindung. Darin bin ich wohl Reaktionär. Ein Drama soll nicht Handlung haben, ein Drama ist Handlung. Nicht weil alle großen Dramatiker bis heute Phantasie der Erfindung besaßen, denn wir könnten ja vielleicht etwas Besseres erfunden haben. Nicht weil das Wort Drama eben Handlung bedeutet; denn wenn die Etymologie entscheiden sollte, so wäre ein unverändertes Bild für das Theater, das Schauhaus, genügend, wenn die Etymologie entscheiden sollte, dann hätte die Kirche wirklich ein Recht, ihre tote Hand nach der Schule auszustrecken. Nein. Das Drama darf sich deshalb mit keinem stillstehenden Charakterbild begnügen, weil es in der Zeit vor sich geht, weil wir Stunden lang zuhören, und weil die Zeit nichts anderes ist als Veränderung, Wandlung. Wandlung im Menschenleben ist aber Handlung. Das ist nämlich wirklich wahr, ich bitte es mir zu glauben, wenn es auch wie Philosophie klingt. Es ist nicht anders, selbst ein Theaterkritiker kann einmal in die Lage kommen, erkenntnistheoretische Fragen zu berühren. Zeit ist Handlung, Fortschreiten; Künste, die in der Zeit wirken, wie das Drama, wie eine Symphonie, werden niemals die Technik eines Gemäldes zu der ihren machen können. Auf dem Bilde von Max Liebermann sitzt die alte Frau hundert Jahre unverändert vor dem Fenster und stopft den Strumpf, der niemals wieder ganz wird; auf dem Bilde von Knaus wartet der Bote geduldig hundert Jahre umsonst; tritt der Betrachter vor das Bild, so ist sein Wille, der ihn davor festhält, das Bild ist zeitlos, nur der Beschauer, der seine Augen darüber hingleiten läßt, lebt in der Zeit. Im Drama muß die Poesie selbst sich bewegen.

Es ist schon erwähnt worden, daß das Publikum zum Schlusse wohl zuerst nach dem Dichter rief, dann aber dem Darsteller der

Titelrolle, Herrn Engels, eine förmliche Ovation bereitete. Es war nicht gerade erfreulich, daß Georg Engels dem Hausgesetz des Deutschen Theaters folgte und unsichtbar blieb, daß der Dichter im Namen des Schauspielers seinen Dank ausdrückte. Ich wäre für das umgekehrte Verhältnis. Diemal aber kam noch dazu, wenigstens nach meiner Empfindung, daß die Ovation für Engels durch ein kleines Mißverständnis mit veranlaßt war. Seine Darstellung des Professor Crampton war freilich eine Meisterleistung. Das Clownhafte, das allen guten Komikern in ihren lustigen Rollen anhaftet, und wäre es auch nur in einer wirkungsvollen, komischen Grimasse, war bis auf die letzte Spur verschwunden. Kein Wort der Bewunderung wäre zu viel. Ich fürchte aber, viele, die so laut nach Engels riefen, glaubten damit sagen zu wollen, sie bewunderten seine Leistung doppelt und dreifach in einer undankbaren Rolle. Sie hatten das angenehme Gefühl, einer Erstaufführung von großer Bedeutung beigewohnt zu haben, hatten sich nicht ganz so recht amüsiert, waren dafür aufgerüttelt worden und meinten, durch das gute Spiel von Engels sei die Sache doch noch so gut abgelaufen. Das aber ist ein Irrtum. Nicht der Dichter hat diesem Schauspieler zu danken, sondern der Schauspieler dem Dichter dafür, daß er seiner Kunst eine solche Prachtaufgabe gestellt hat. Und wenn der deutsche Naturalismus auch mit handlungsloser Charakteristik allein kein großes Drama schaffen kann, so schenkt er doch schon durch die bloße Charakteristik der Schauspielkunst große Rollen. —

„Das heilige Lachen" von Ernst v. Wildenbruch ist bei der ersten Aufführung, und eigentlich zur Überraschung der Zuschauer selbst durchgefallen. Es wurde eine gewaltige Summe von Geld und Arbeit, eine gewissenhafte Vorbereitung und unsäglicher Fleiß an ein Werk verschwendet, das vom Theater nur die Form lieh, mit dem Wesen des Dramas aber herzlich wenig zu thun hatte. „Das heilige Lachen" ist im Dienst einer Parteimeinung geschrieben, für deren gottbegnadeten Spruchsprecher sich Wildenbruch zu halten scheint. Er hat nach der ersten Aufführung harte Dinge lesen müssen, und er wird sie nur schwer verwinden. Ich kann mich der allgemeinen Verurteilung nur anschließen, und ich halte es nicht für nötig, dieser notgedrungenen Erklärung die üblichen Worte der Anerkennung für Wildenbruchs sonstige poetische Thaten vorauszuschicken. Nun ja, Wildenbruch hat in

zahlreichen dramatischen Werken eine starke und oft hinreißende theatralische Begabung bewiesen und überdies durch die leidenschaftliche Sprache seiner Personen sich aufs vorteilhafteste von den Bühnendichtern unterschieden, welche vor seinen Erfolgen das Ohr des Publikums hatten. Dafür hat er warmen Dank verdient. Und dieser Dank soll ihm auch nach dem heiligen Lachen nicht griesgrämig vorenthalten werden. So traurig ist selbst sein heiliges Lachen nicht, daß man nicht freundlich lächelnd der Verdienste gedenken sollte, welchen die „Karolinger", der „Menonit" und die „Quitzows" ihre starken Bühnenerfolge verdanken. Nur bei der Haltung, welche der Dichter des „Neuen Herrn" gegen den großen deutschen Staatsmann einnahm, konnte einem schon vor dem Märchenschwank das Lachen vergehen. Man mußte sich erschreckt fragen, wohin den „gottbegnadeten" Dichter der neue Kurs noch führen würde.

Der Märchenschwank „Das heilige Lachen" ist bei alledem ein echter Wildenbruch. Die phantastischen Gespräche und Gedichte, so weit sie pathetische Gedanken ausdrücken, sind wieder mit bedeutender Sprachkraft geformt und haben den eigentümlichen Marsch-Marsch-Trommel-Rhythmus, mit welchem Wildenbruch die Bühne erobert hat. Freilich um die lustigen Szenen ist es trübselig bestellt. Wildenbruch möchte gern an Shakespeare erinnern und erinnert *sich* dann häufig dieses Kollegen. Aber nicht einmal an die litterarische Satire Platens oder gar an die Märchen Raimunds darf man denken, wenn man Wildenbruchs Schwankversuch nicht gröblich abthun soll. Auch nicht mit einem einzigen Worte ist ihm ein lustiger Einfall gelungen. Die kritischen Hiebe treffen nicht, und die witzigen Einfälle sind nicht komisch. Das ist um so bedauerlicher, als dem Dichter vor Jahren eine recht hübsche Satire gegen den Naturalismus gelungen ist. Was man so eine Humoreske nennt. Sie hieß „Ein Opfer des Berufs" und schilderte etwas oberflächlich, aber sehr spaßig die Leiden eines konsequenten Naturalisten, der sich als Droschkenkutscher verkleidet, um Berliner Volksleben zu studieren. Diesmal zielte Wildenbruch höher und schoß ein leeres Loch in die Natur. Nicht die kleinen Leutchen wollte er treffen, welche die moderne Mode mitmachen, sondern die Führer der litterarischen Bewegung wollte er vernichten, die epochemachenden nordischen und russischen Anreger, in welchen auch ich nur die Verkünder und Vorreiter eines neuen Fürsten und Messias sehe, welche aber selbst schon dem Dichter des

königl. Schauspielhauses an poetischer Gestaltungskraft und namentlich an Größe der Weltanschauung unendlich überlegen sind. In diesem Kampfe konnte ein Aristophanes siegen, nicht über die großen Pessimisten, aber neben ihnen; Ernst von Wildenbruch, der diese neue Weltanschauung offenbar garnicht versteht, mußte unterliegen. Der Satiriker, der sich nicht noch höher zu erheben vermag als seine bedeutenden Gegner, ist ein thörichter Witzbold und erinnert nur zu sehr an die albernen Rezensenten, wie Wildenbruch sie gern schildert.

Eine maßvolle Auffassung von Litteratur und Kunst würde sich mit den dürren Worten des Wildenbruchschen Programms wohl decken lassen. Ich stehe also seiner Theorie garnicht feindlich gegenüber. Ich habe garnichts dagegen, daß der Pessimismus ein Kunstverderber genannt wird, ebenso wie der zuckersüße Optimismus, daß die Wahrheit sich mit der Schönheit verbinde, und daß das heilige Lachen — ein schönes Titelwort! — wieder in unserer Litteratur ertöne. Oft genug ist diese ideale Forderung gestellt worden. Vielleicht hat Wildenbruch nun den Plan wirklich zu Grunde gelegt und ihn nicht erst am Schlusse angeflickt. Jedenfalls hat er ihn aber nicht ausgeführt, vielmehr mit einer Einseitigkeit, welche allerdings unter anderen Umständen die Einseitigkeit eines Genies sein konnte, jede moderne Anschauung, jede freie Geistesrichtung, jedes faustische Streben zu verhöhnen gesucht. Mit besinnungsloser Wut schlägt er gegen die modernen Gedanken los und zerschlägt sich selbst die Fäuste. Dabei läßt er sich auf geradezu erschreckenden Beweisen einer vielleicht schönen, aber längst überwundenen Weltanschauung ertappen. Ich will ihm gern die Fragen der Vererbung und Anpassung der Ehe und Familie als strittige Fragen preisgeben. Wer aber nach Spinoza, Kant, Schopenhauer und Auguste Comte noch einen Trumpf auszuspielen glaubt mit dem freien Willen, der wäre für die deutsche Litteratur, auch bei ungleich größerer Begabung, zu spät gekommen. Wir sind es nun einmal gewöhnt, daß unsere führenden Dichter sich vor den Denkern ihrer Zeit nicht zu schämen brauchen. So war es wenigstens bei unsern großen Dichtern Gebrauch.

Auch die parteilichsten Freunde der neuen Richtung würden aber am Ende die litterarischen Qualitäten selbst einer Schmähschrift zu würdigen gewußt haben, wenn sich darin Kraft geäußert hätte. „Das heilige Lachen" aber war von einem der Begleiter des Pessimismus

diktiert, ich glaube vom Haß, der im Altertum gute Verse gemacht haben soll, neuerdings aber für poetische Produktion nicht zu genügen scheint.

März.

Seit einigen Jahren herrscht in jedem berliner Theater die gleiche gemischte Stimmung, wenn da ein neues Drama von Paul Heyse aufgeführt wird. Die große Mehrheit des geehrten Publikums erwartet von ihrem Heyse das schönste und ist nachher doch wieder ein wenig enttäuscht, wenn es nicht so viel lachen konnte wie bei Schönthan, und nicht einmal so heftig zusammenfahren wie bei Wildenbruch. So hat sich bei diesen unlitterarischen Verehrern Heyses allmälig der Gedanke festgesetzt, der doch wohl falsch sein muß, da er allgemein für wahr gehalten wird: Paul Heyse ist und bleibt unser erster Novellist, aber unter den Theaterdichtern läuft er nur so mit. Neben dieser Masse, welche am undankbarsten ist, wenn sie sich pietätvoll geberdet, stehen auf der einen Seite die konservativen Leute, welche für Heyse durch Dick und Dünn gehen und ihn für einen der ihren halten, weil er seinem kühnen Programm seit vierzig Jahren treu geblieben ist; auf der anderen Seite stehen die Jungen unter den Jüngsten, die den Dichter Heyse zur Zielscheibe ihrer Ungezogenheiten machen, weil sie schlechte Schützen sind und eine große Zielscheibe brauchen. Mitten drin steht mit scheinbarer Ruhe Paul Heyse selbst, und wie der Seidenwurm spinnt und wie er selbst sonst Novellen schrieb, so schreibt er jetzt in ebenso endloser Reihe Dramen. Diese alle mit einander, mit einem Schlagworte abthun zu wollen, das wäre der Gipfel der Snobberei. Es giebt unter Heyses Theaterstücken arme Sachen, bei denen man kaum begreift, daß es eine Freude war sie zu machen; es giebt mittelgute Theatermarktware, worin tiefere Züge nicht fehlen; und es giebt schließlich auch Dichtungen von hervorragender, ja von einziger Schönheit wie den Alkibiades. Für diese Fülle ungleicher Schöpfungen hat Paul Heyse schon so viel Bosheiten anhören müssen, das er sich neuerdings über seine hohe Stellung unter den lebenden Deutschen zu täuschen scheint und sich mitunter einer ungerechten Bitterkeit hingiebt. Es ist schmerzlich für seine ehrlichen Verehrer, daß auch sein neues Stück im Lessingtheater von diesem Zuge nicht frei ist.

Ein Kampfstück freilich sollte es werden, was aber doch einen

lustigen Krieg nicht ausgeschlossen hätte. „Wahrheit" mit oder ohne Fragezeichen ist nun das sechste Stück, worin seit etwa vier Jahren erfolgreiche Dichter älterer Jahrgänge den Kampf gegen die neue — ja was denn — also gegen das Neue aufnehmen. Lindau und Lubliner haben Niederlagen erlitten, Daudet hat wie jener unglückliche Manövergeneral den Feind garnicht zu Gesicht bekommen, und Wildenbruch hat zuletzt nicht mehr gelacht. Einen bedeutenderen Eindruck machte des nordischen Heiberg „König Midas". Paul Heyses geistesverwandte Arbeit ist nicht so scharf, weder im guten noch im bösen Sinne so scharf wie jenes geistreiche dramatische Pamphlet; es ist wohl nur ein mittelmäßiges Theaterstück, aber es ist in der Gesinnung die wertvolle Äußerung eines unseren reifsten Geister, eines so reifen Künstlers, daß er in der Hauptsache jenseits von alt und jung steht und sich vielleicht selber täuscht, wenn er mit seiner Wahrheit gegen die neue Welt zu kämpfen glaubt.

Vor allem möchte ich einen Mann wie Heyse gegen den oft wiederholten Vorwurf in Schutz nehmen, daß er mit seinem Schauspiel für die Lüge eingetreten sei, für die Lüge in der Kunst und im Leben. Natürlich läßt's sich aus seinem Stück beweisen, aber eine Dichtung von Heyse ist kein Rechenexempel. Was Heyse da predigt, das hat Schopenhauer, der doch kein Leisetreter war, schon vor fünfzig Jahren klipp und klar dargethan. In Fällen der Notwehr ist die Lüge eine erlaubte Waffe; und der große Philosoph dehnt dabei den Begriff der Notwehr recht weit aus. Also mit seinem Grundgedanken ist Heyse ganz und gar nicht unmodern. Nun hat er aber, weil er kein abstrakter Denker ist, zu seinem Satze eine Doppelhandlung erfunden, an der die Notwendigkeit der guten Lüge in die Augen springen soll. Und hier ginge Heyses Nutzanwendung zu weit, auch wenn seine Fabel ganz zweckentsprechend erfunden wäre.

Heyse will nämlich eigentlich nur darstellen, daß es einzelnen Menschen gegenüber, Menschen gegenüber in ganz bestimmten Umständen lieblos und dumm sei, mit der Wahrheit zu kommen. Wahrheit sei, wie starker Wein, Kindern und überreizten Personen gefährlich. Wer das bestreiten wollte, ist entweder ein Pfaff, oder ein Pedant, oder ein Sophist. Seitdem Heyse dichtet, ist er von diesen Gruppen getadelt worden, und es thut mir leid, die fanatischen Anhänger der jüngsten

Schulen unter den Sophisten zu finden. Aber Heyse selbst verallgemeinert seine Lehre zu sehr. Oder sollte er sich von seiner Bitterkeit haben fortreißen lassen? Will er wirklich den Weinbau verbieten, weil nicht alle Menschen den Wein vertragen? Soll wirklich die Menschheit belogen werden, weil der einzelne Mensch oft die Lüge braucht? Soll wirklich die Erkenntnis stehen bleiben, weil die Anwendung der Erkenntnis auf einen besonderen Fall oft ruchlos ist? Das kann Paul Heyse nicht im Ernste gemeint haben. Er kann unmöglich glauben, daß die la Rochefoucauld und Swift, die Leopardi und Schopenhauer ihre melancholischen Weltanschauungen nicht hätten niederschreiben sollen. Wenn er aber nur den Satirikern und Denkern das Recht giebt, das er den Dichtern wie Ibsen bestreitet? Ja, ich habe da eben zufällig Leopardi mitgenannt, den Heyse selbst mit Freude und Meisterschaft übersetzt hat. Und mir ist doch, als ob Heyse den Raskolnikow und Père Goriot unter seinen Lieblingsbüchern stehen hätte. Soll also die Rücksichtnahme gegen die Menschheit im Theater anfangen? Nein, die alte Großmama in der „Wahrheit" hat vollkommen Recht, wenn sie aus ihrem tiefsten Herzen und mit ergreifender Güte die Lüge fordert, ganz persönlich die Lüge für das arme Geschöpf, das sie retten will. Wenn diese selbe Großmama aber die Moral aus der Geschichte zieht und sehr fein, bezaubernd und sehr Heysesch über Uhde, Ibsen und alle neuen Ideale redet, so spricht sie eben aus ihrer Stimmung heraus ganz natürlich, aber darf für ihre hübschen Brummereien keine allgemeine Geltung beanspruchen. Als objektive Figur wäre diese alte Frau zu loben, als Trägerin der Tendenz ist sie uns nicht glaubwürdig.

Die Fabel selbst verbindet nun mit kluger Absicht zwei einander kreuzende Fälle, in denen Fräulein Emmy durch das Aussprechen der Wahrheit unsäglich gemartert wird. Emmy liebt ihren Schwager, platonisch, backfischmäßig, aber sie liebt ihn. Ein radikaler Professor, da er sich einen Korb von ihr geholt hat, zieht ihr das Geheimnis aus der Nase, spricht es dann öffentlich vor der ganzen Familie aus und scheint das arme Ding damit wirklich in den Tod zu treiben. Da ist aber noch ein alter Maler, dem sich die Mutter Emmys einmal aus Verzweiflung in die Arme geworfen hat, und der nun unter unstillbaren Thränen aller Welt seine Schande eingesteht, der Vater Emmys zu sein. Schließlich teilt er diese traurige Wahrheit auch ihr

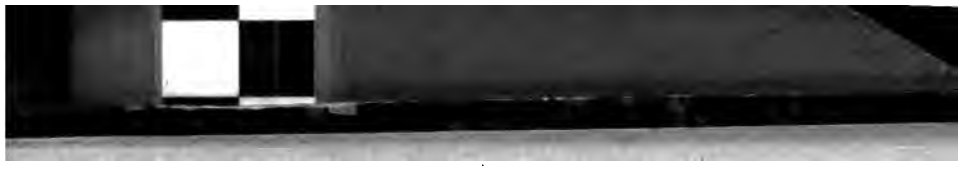
mit und macht dadurch das verängstigte Geschöpf völlig kopfscheu. Heyse hat zuletzt die eine Fabel sehr klug zur Lösung der anderen benutzt. Emmy soll ihrem Vater verzeihen, weil sie doch nahe daran war, ein ähnliches Verbrechen zu begehen. So schließen beide Ringe ineinander, jeder einzelne Ring aber ist schwach. Der Professor als Karrikatur des Wahrheitsfreundes ginge noch an, obwohl seine Indiskretion mehr als eine Brutalität ist, eine Dummheit nämlich. Der Maler aber, der seine Vaterschaft von Anfang an so trübselig nimmt, wäre vielleicht ein guter erster Held in einem anderen Drama, wo wir seine Geschichte gründlich kennen zu lernen hätten; als Nebenperson und Maschinengott in dem vorliegenden Stück ist er zum mindesten gefährlich. Die Stimme des Bluts hat in schlechten Theaterstücken zu häufig geschrien, als daß man auf der Bühne auch nur ihr Flüstern vertragen könnte.

Über die Aufnahme des Stückes ist wieder einmal recht ungleich berichtet worden. Wenn mein Ohr mich nicht täuschte, so hatte es einen warmen Erfolg, der sich im letzten Akte sehr merklich abschwächte. Die Leute, die zischten, waren wohl nur prinzipielle Gegner; ebenso wie diejenigen, welche der Großmutter bei offener Szene Beifall klatschten, Prinzipienreiter waren. Das harmlose Publikum nahm den fanatischen Professor als eine gute Possenfigur hin, wollte sich aber von dem trauernden Vater nicht rühren lassen.

Beachtenswert ist wieder einmal die Sprache gewesen. Nur selten wird das Ohr des Theaterhörers durch epische Töne verletzt. Namentlich die Großmama und ihr Sohn sprechen natürlich und wohllautend zugleich, und beweisen durch ihr Dasein, daß das Stottern nicht der einzig mögliche Realismus ist. Bei dem Professor und seiner Schülerin ist vielleicht unabsichtlich ein deutlicher Anklang an Lessingsche Diktion zu spüren. Noch erfreulicher wäre es, wenn Paul Heyse, dem so wenig zum lernen übrig bleibt, von Lessing lernen wollte, Persönliches zu überwinden, berechtigte Bitterkeit nicht über den Tag hinaus dauern zu lassen, und für sein Schaffen aus der großen Kraft die große Heiterkeit zu schöpfen, die immer überwindet, wo die alles besiegende Wahrheit noch nicht fertig ist. — —

Ende März.

Es wäre ja möglich. Man könnte über die Aufführung des „Cromwell" von Eduard Tempelty ein paar gütige Worte



zusammenlügen. „Das feinsinnige Drama des grauen Dichters fand bei dem großmütigen Publikum des Kgl. Schauspielhauses eine freundliche Aufnahme.“ Oder: „Das graue Drama des freundlichen Dichters fand im großmütigen Schauspielhause eine königliche Aufnahme.“ Oder: „Das königliche Drama fand im grauen Schauspielhause eine großmütige Aufnahme.“ Oder man könnte den Dichter auch wenigstens um seiner früheren Verdienste willen loben. Ich könnte das sogar ganz unbefangen thun. Denn was ich früher etwa von Eduard Tempelteу kennen gelernt haben sollte, das ist meinem Gedächtnis entschwunden wie ein Nebelstreif von gestern. Nur das weiß ich, daß sein Name mitunter in der Zeitungsrubrik vorkommt, wo von Dichtern die Rede zu sein pflegt. „Der bewährte Dichter Eduard Tempelteу hat das Jubiläum seines 47. Geburtstages u. s. w.“ Das sollte entwaffnen.

Aber nein. Wer vor acht Tagen in der Not war, an einer Prachterscheinung wie Paul Heyse strenge Kritik zu üben, der ist kein Richter mehr, sondern so etwas wie ein türkischer Pascha, wenn er einer gutmütigen Laune zu Liebe so einen kleinen Dilettanten wie Tempelteу laufen läßt. Nein, fahre hin, sanftmütige Gelassenheit! Um der armen Darsteller des Königl. Schauspielhauses willen, welche das armselige Wortgekröse dieses Dramas hinunterschlingen und wiedergeben mußten, dürfen dem Verfasser keine mildernden Umstände zuerkannt werden. So blutiger Dilettantismus gehört nicht auf eine öffentliche Bühne. Wenn ein guter, alter Onkel ein Freudenfest feiern soll, so mag man ihm Schlummerrollen schenken, Schlummerrollen und Zigarrentaschen so viel man will. Ich glaube freilich nicht einmal, daß Herr Tempelteу raucht! Und wenn es nicht anders geht, so mag man im Familienkreise auch eine Tragödie aufführen. Es geht ja in der That nirgends schrecklicher zu als in den Familien. Aber das Haus, das sich offiziell das erste Theater Deutschlands nennen darf, und das seit einigen Jahren ernste Anstrengungen macht emporzukommen, das Haus hätte rein bleiben sollen von einer solchen Privattheaterübung.

Und wenn das Interesse der Künstler nicht volle Rücksichtslosigkeit gegen den Verfasser verlangte, so hätte doch die Rücksicht des heiligen Idealismus von der Aufführung abschrecken sollen. Das Königl. Schauspielhaus setzt ja gern seine Autorität ein für die Traditionen Schillers und für das heilige Lachen Wildenbruchs. Da wäre

es doch einfach ein Gebot der Klugheit gewesen, eine historische Maskerade abzulehnen, über welche der pedantische Naturalismus mit Recht in ein heiliges Gelächter ausbrechen kann. Sollten die alten Positionen des historischen Dramas noch verteidigt werden, so müssen die Truppen aus Wallensteins Lager genommen werden und nicht aus der Falstaffschen Kompagnie. Wenn eine geniale Künstlerin, wie Frau Paula Conrad, ihr natürliches Lachen in den Dienst des unnatürlichen Märchenschwanks stellen muß, so ist das ihr Beruf, wenn sie aber als Page auf die Bühne kommt, einzig und allein, um die albernsten zehn Worte des deutschen historischen Dramas — und das will viel sagen — zum Besten zu geben, dann muß doch am Ende die heilige Freude an der Kunst aufhören. Wen aber die armen Schauspieler und der bettelarme Idealismus nicht rühren, der sollte doch noch für die mächtige Gestalt des Lordprotektors so viel übrig haben, daß er sich auflehnt gegen den Cromwell Tempelteys. Wir brauchen nicht so weit zu gehen wie Macaulay, der in Oliver Cromwell den politischen Reformator nicht nur Englands, sondern der Welt sieht, wir brauchen nur die eiserne Hand dieses mächtigen Usurpators am Werke gesehen zu haben, um empört zu sein über die Gestalt, die Tempeltey uns zeigen will. In dem Schauspiel Ernst Raupachs ist Oliver Cromwell ebenfalls gründlich verzeichnet. Ist er dort aber kein Mensch, so ist er doch wenigstens eine Rolle, und alte Virtuosen können den Raupachschen Heuchler und Staatsmann immer noch mit einigem Erfolge von der Bühne herunter-trillern. Cromwell ist auf der Höhe seiner Macht ruhig gestorben. Eine spätere Restauration hat seine Gebeine an den Galgen gehängt. Das thaten ihm die Söhne seiner Opfer an. Was hat aber der fromme Verteidiger der Geistesfreiheit den deutschen Dichtern gethan, daß sie sein schlottriges Gespenst nach mehr als zweihundert Jahren so an den Pranger stellen?

Cromwell war eine Kraftnatur, deren sich zu bemächtigen nur einem kräftigen Dichter gegeben ist. Und hier findet sich endlich ein mildernder Umstand für Eduard Tempeltey. So schlecht wie sein Werk sind die anderen deutschen Cromwelldramen nicht, aber die Gestalt des Lord-protektors haben die andern auch gründlich verfehlt. Worin nun Tempeltey jedoch einzig dasteht, das ist die Kindlichkeit seiner Geschichts-auffassung. Und wer über die Zeiten Cromwells nichts Vernünftiges

nachgelesen hat, der muß den frommen General mit irgend einer modernen Erscheinung vergleichen, um deutlich zu empfinden, wie törichte Hintertreppengefühle Eduard Tempeltey dem Manne geliehen hat. Ich habe eine unklare Erinnerung, daß ich als junger Bursch Nüsse aus des Onkels Garten gestohlen und die Luise Mühlbach gelesen habe. Wenn bei der alten Mühlbach Friedrich der Große oder Napoleon I. ihre weltbauenden Entschlüsse irgend einer Näherin zu Liebe fassen, so lacht man ja, wenn man nicht gerade Näherin ist. Aber der Vergleich mit Tempeltey ist zu schwach; denn von Napoleon und Friedrich macht der Leser sich doch sonst woher irgend eine Vorstellung. Cromwell jedoch ist in Deutschland so wenig bekannt, daß das Bild Tempelteys garnicht leicht korrigiert werden kann.

Um recht deutlich zu machen, wie Tempeltey gegen den Geist der Geschichte gesündigt hat, möchte ich mal annehmen, daß nach mehr als zweihundert Jahren Eduard Tempeltey — die Tempelteys sind unsterblich — darauf ausginge, aus dem ersten deutschen Reichskanzler ein Drama zu machen. Ich gehe dabei von der Voraussetzung aus, daß man nach zweihundert Jahren die überwältigende Größe der Kraftnatur Bismarcks erkannt haben wird, und daß der dann ein Schelm sein und heißen wird, der dem Einiger Deutschlands nicht huldigt.

Die Geschichte des Jahres 1870 wird sich also im Drama des künftigen Tempeltey folgendermaßen darstellen:

Der schwäbische Bauernsohn Bismarck ist durch die Gunst einer französischen Schauspielerin allmächtiger Minister geworden. Sein Auftreten ist herrisch und einfach; Pantoffeln an den Füßen und an der silbernen Pfeife eine Bierquaste. Er besitzt eine Apfelweinwirtschaft und zwei Nichten. Die eine von Bismarcks Nichten ist ohne Liebe die Gattin Napoleons III. geworden; die andere ist die Braut des Kavalleriegenerals Eugen Richter.

Den ersten Akt würde ich auch nach zweihundert Jahren versäumen, wenn der kommende Tempeltey ihn geschrieben hätte. Dann aber gehts los. In der Apfelweinwirtschaft Bismarcks tagen die deutschen Fürsten und verlangen die Hinrichtung Napoleons um solcher Gemeinheiten willen, daß sie garnicht angedeutet werden können. Bismarck ist gegen die Hinrichtung. Da erscheint in der Versammlung die Braut den Generals Richter:

„Ha, Onkel, allerliebster Onkel mein,
Mein Eugen geht und nimmer kehrt er wieder.“

Bismarck küßt seine Nichte, und Napoleon wird nicht hingerichtet.

Der dritte Akt gehört der andern Nichte. Schmählich hat Napoleon sie betrogen, und sie verlangt Rache für ihre unglückliche Jugend.

„Das Leben ist der Güter höchstes nicht.
Des Lebens Ende ist der Tod, mein Onkel.“
Bismarck: Ei, ei, wie wahr, wie wahr, mein liebes Kind.“

Und auf Antrag Bismarcks wird die Hinrichtung Napoleons beschlossen.

Im vierten Akt hat Eugen Richter mit seinen Pappenheimischen Küraſſieren die Apfelweinwirtschaft besetzt, in welcher Napoleon unerkannt ein Schöppchen nimmt. Er steht auf und könnte entfliehen. Da tritt ein Reitknecht vor die Thür und spricht:

„Es ist mir aufs Strengste aufgetragen, keiner Seele zu verraten, daß der fremde Herr da drinnen Napoleon ist.“ „Ha, donnert Bismarck seinem Liebling Richter zu, laß ihn köpfen.“

Die beiden Nichten sind über den Fall verschiedener Meinung. Wilhelm Tell tritt auf mit seinem Knaben und sagt den Monolog auf. Die Sache scheint unentschieden zu bleiben, wenn Eugen Richter auch krampfhaft seinen Kavalleriesäbel wetzt.

Der fünfte Akt ist ein Familienidyll. Den Kaiser Napoleon haben sie im Zwischenakt hingerichtet, Bismarck hat das Parlament, das im Vereinshaus christlicher junger Männer tagte, auseinander getrieben und streicht nun schmunzelnd die Lobsprüche seiner Umgebung ein. Dann aber erhebt er sich und spricht:

Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern, nichtswürdig ist die Nation, die nicht Münzeinheit hat und gleiche Postbriefmarken. So hätten wir ein einig Deutschland jetzt.

Apotheose. Bismarck nimmt die silberne Pfeife von der Bierquaste und pfeift auf alles, was übrigens vielleicht der einzige historische Zug in dem künftigen Drama des kommenden Tempelteу wäre.

Tempelteys Cromwell wurde nicht ausgepfiffen. Was man im Theater die Opposition zu nennen pflegt, die anspruchsvolleren Leute, lachten oder gähnten, und hatten nichts dagegen, daß der Verfasser mit

lauwarmem Beifallsgerinsel herausgerufen wurde. Die Handlung war zwar bald sinnlos, bald unmöglich, aber das störte den zufriedenen Teil der Zuhörer nicht. Tempelteys Cromwell kümmerte sich zwar um die Meinung der dümmsten Frauenzimmer mehr als um das Wohl Englands, ein ausgewaschener Mortimer, der sich von Max Piccolomini ein paar Reiterstiefel ausgeborgt hatte, raste in alle Szenen hinein, aber das Beifallsgerinsel hörte darum nicht auf. Was muß der Mensch aber auch für ein Don Quixote sein, der sich über die ausgeblasenen Eierschalen solcher historischer Dramen noch ärgern kann.

April.

Die Freie Bühne, welche sich um die künstlerische Erziehung ihrer Mitglieder so viele Verdienste erworben hat, ist nach einer längeren Pause wieder vor die Öffentlichkeit getreten. Mit der Komtesse Julia von A. Strindberg, also mit einem durchaus nicht mehr unbekannten Stücke, mit einem angeblich naturalistischen Drama, das seit einigen Jahren in der billigen Reclamschen Ausgabe überall zu finden ist, das mit seinem starken Stoff die geheime Freude von Gymnasiasten bildet, und den Litteraturmenschen schon Gelegenheit zu allen erdenklichen Streitigkeiten gegeben hat. Derjenige unter den berliner Theaterkritikern, der mit Geist und Humor vielleicht den schärfsten Sinn für die praktische Bühne verbindet, Paul Schlenther, ist ein eifriger Bewunderer dieses Dramas und hat die Aufführung durch eine vorbereitende, stimmungmachende und gewinnende Vorlesung eingeleitet. Schlenthers Vortrag war teils klug, teils vorzüglich. Klug war die achtungsvolle Behandlung des Parterres und die Preisgebung der technischen Schwächen des Stücks, vorzüglich war die Analyse der drei Seelen, welche das Drama mit einander aufführen.

Ein ebenso feiner Psychologe wie dieser Litteraturhistoriker muß wohl Strindberg selber sein, da er seinen Figuren ebenso forschend gegenüber steht und in der Einleitung zu seinem Drama ebenso hübsche Bemerkungen über die drei Rollen vorgebracht hat. Nun hat aber Strindberg diese Figuren außerdem auch noch geschaffen; und es fragt sich nur, ob er Dichter genug war, seine schönen Absichten auch auszuführen. Ich bin nicht ganz der Ansicht Paul Schlenthers, daß das Stoffgebiet des Dramas völlig gleichgiltig sei; wohl aber will ich zugeben,

daß selbst ein unmöglicher Stoff dichterisch so gut bewältigt werden könne wie der bequemste.

Komtesse Julia ist ein Einakter, der dadurch in drei Akte geteilt wird, daß sich die Bühne zweimal in eine Pantomime verwandelt. Bei der Aufführung fiel der Zwischenvorhang einmal, um symbolisch den raschen tiefen Fall der Heldin anzudeuten. Es war ein freundlicher Vorhang. Die Fabel sei kurz und sachlich erzählt. Denn warum sollte der Kritiker oder der Arzt nicht einen kleinen Leibschaden anfassen?

Komtesse Julia ist in der Johannisnacht allein mit den beiden Dienstboten, der Köchin Christine und dem Diener Jean. Sie ist ein hysterisches Frauenzimmer, haßt die Männer aus Prinzip, sehnt sich aber im besonderen danach, vom Kammerdiener ihres Vaters geliebt zu werden. „Geliebt", das ist nun wieder so ein papierner Ausdruck. Von Liebe ist garnicht die Rede.

Jean ist ein hübscher unternehmender Kerl, und wie er dem Grafen seinen Burgunder austrinkt, wie er sich von Christine für ein Heiratsversprechen füttern läßt, so lügt er dem Grafentöchterlein, d. h. sie ist fünfundzwanzig Jahre alt, allerlei Halbbildung vor und schleppt sie um Mitternacht in seine Bedientenstube, wo er sonst die Stiefeln des Vaters wichst.

Nach der That klammert sich Komtesse Julia krampfhaft an die Illusion, sie liebe einen Knecht und dieser liebe sie. Sie möchte durchbrennen und an der Seite des Kätnersohnes ein neues Leben beginnen. So hat es aber Jean nicht gemeint. Immer brutaler enthüllt sich seine Bedientengemeinheit, die Komtesse behandelt er wie eine Dirne, zu Christine rühmt er sich geckenhaft seiner Eroberung, und mit dem Gelde der Komtesse irgendwo in der Schweiz ein Hôtel zu eröffnen, scheint ihm eine Lösung des Knotens zu sein.

Fräulein Julia gerät in immer trostlosere Verzweiflung. Als gewiegte Menschenkennerin entsetzt sie sich besonders darüber, daß es bei dem ersten Mal nicht bleiben wird. Die Liebesleute zanken sich wie ein Stallknecht und eine Viehmagd. Da hört man ein Klingelzeichen. Der Graf ist zurückgekommen, und beiden schlägt ihr betreffendes Gewissen: Julie hat ihre Ehre verloren, Jean hat die Stiefeln nicht gewichst. In dieser Verlegenheit treibt Jean das arme Geschöpf in den Tod. Von ihm gedrängt, greift sie zu des Dieners Rasirmesser, um

sich den Hals abzuschneiden. Der Graf wird nichts erfahren, Jean wird ein Hôtel auftun, und Christine wird ihn wahrscheinlich heiraten.

Wäre das Stück in voller Lebendigkeit so ausgeführt, wie diese Skizze es fordert, so hätten wir vielleicht kein allzukräftiges Theaterstück, aber wir besäßen ein realistisches Lebensbild mehr. Der Kammerdiener, der in der Grafenfamilie Liebeshändel anfängt und sich dann drückt, weil sein Ehrbegriff nicht empfindlich ist, der dürfte jawohl im Leben vorkommen. Die französische Witzlitteratur weist sehr hübsche Epigramme über dieses Verhältnis auf. Bei Chamfort kann man nachlesen, was wiederzugeben die deutsche Feder sich sträubt. Der geistreiche Strindberg scheint es sich zur Lebensaufgabe gesetzt zu haben, die Gemeinheit der schöneren Hälfte der Menschheit mit Exempeln zu belegen. Und da gegen keine leidenschaftliche Überzeugung künstlerisch viel einzuwenden ist, so wäre gegenüber dem bald tausendjährigen Frauenkultus der Poesie so ein arger Frauenstürmer am Ende zu ertragen. Wer weiß, ob nicht mancher beglückte und schwatzhafte Minnesänger selbst so ein Lakai Jean war, der als Hôtelwirt enden wollte. Der Vorsatz also, darzustellen wie eine Komtesse in das Bedientenzimmer läuft, und wie sich das Verhältnis zwischen Herrin und Diener dann gestaltet, der Vorsatz allein ist wohl eines modernen Dichters wert. Wenn die Absicht aber nicht zur reifen künstlerischen That wird, so war Renommage bei der Zeugung der Idee schuld. Und so ist es immer, wenn in gährender Zeit unter Sturm und Drang ein neues Geschlecht beweisen will, es könne mehr als die Alten. Das Genie, das eine solche Bewegung heraufbeschwört oder benützt, schreibt wohl einen Werther oder einen Faust. Unter den kleineren Talenten wird es immer Renommisten geben, welche Fensterscheiben einwerfen und dann, wenn sie einen Tag Gefängnis bekommen haben, stolz ausrufen: Voltaire und ich sind ins Gefängnis geworfen worden; Sokrates und ich sind als gefährliche Leute angesehen worden. Die Renommisten einer litterarischen Bewegung können den genialen Meistern mitunter die Wege ebenen, und darum will ich sie nicht schelten. Nur zu, werft die Scheiben ein, gewöhnt das Publikum an das Klirren und Schreien. Aber bildet euch nur nicht ein, die Kunst habe durch solchen Radau allzuviel gewonnen! Die Philister, welche auch das Genie für einen Radaubruder halten, sollten so skeptische Bemerkungen freilich nicht zu lesen bekommen.

Strindberg erweist sich dadurch namentlich als ein kleineres Talent, wenigstens in diesem Stücke, daß er seine Gestalten in der Abstraktion besser sieht als in der Wirklichkeit. Das Vorwort zur Komtesse Julia ist grundgescheit, so gescheit, daß der Dichter selbst die Narretei nicht scheut, um aufzufallen. Ich kann mir nicht helfen, ich werde dabei das Gefühl nicht los, der Dichter habe dieses Vorwort hauptsächlich geschrieben, um Widerspruch zu erregen. Das Selbstbewußtsein, das sich da äußert, ist für die Leistungen Strindbergs zu groß. Es erinnert weniger an Richard Wagner, an den die technischen Revolutionen wohl erinnern sollen, als an Sacher-Masoch, der sich ja gelegentlich den erfolgreichsten Dichter seit Goethe genannt hat. Auch dieser renommistische Zug gehört zum Gesamtbild. Mit derselben bewundernden Objektivität, mit welcher Ibsen einmal wohl von seinen Gestalten zu sprechen im Stande ist, schreibt Strindberg über seinen Diener Jean: „Es sind übrigens recht wichtige Aufklärungen, die er über die Lebensauffassungen der unteren Klassen giebt."

In diesem Vorwort erklärt Strindberg seine Vorschriften für das naturalistische Drama und stellt allerhand bühnentechnische Forderungen. Er will die Pantomime an Stelle der illusionsfeindlichen Zwischenakte setzen, er glaubt durch die Anbringung eines schiefen Proszeniums dem Theater mehr Wahrheit zu geben, er will die Rampe vorrücken, er will den Herren und Damen das Schminken verbieten und was dergleichen Einfälle mehr sind, über die sich zum mindesten streiten ließe. Vor allem aber will er nachweisen, daß er naturalistische Gestalten geschaffen habe. Dieser Nachweis aber wäre besser aus der Vorrede in das Stück selbst verlegt worden.

Komtesse Julia ist einfach kein naturalistisches Drama; es ist nicht wahr, vor allem nicht in der Charakteristik. Der Dichter könnte sich freilich darauf berufen, daß alles darin stehe, was man nur verlangen kann. Da es aber der Vater des Stückes ist, der es ja selbst sagt, so werden einige Zweifel gestattet sein. Ich will gleich die Nebenrolle der Christine von diesem Urteil ausnehmen. Strindberg will sich da zwar mit einer Skizze begnügt haben; aber die Skizze ist, wie so häufig bei kleineren Talenten, lebenswahrer als die ausgeführten Portraits. Die Gräfin und der Diener sind nicht ganz so geistreich, aber fast ebenso willkürlich wie die Helden der ersten Hebbelschen Tragödien.

Es kommt, wie gesagt, alles im Stück vor. Ganz genau erfährt der aufmerksame Zuhörer, durch welche Lebensschicksale Komtesse Julia zu ihrer hysterischen Männersucht gekommen ist. Der Präsident eines Gerichtshofes könnte in seinem Resumé kein klareres Bild geben, als der Dichter selbst es aus seinem Drama herauszieht. Vererbung, Blutmischung, falsche Erziehung, zurückgegangene Verlobung. Dazu kommen dann die Gelegenheitsursachen, die freilich auf eine sehr schlichte Form hinauslaufen: die Gräfin und der Diener waren allein. So erfahren wir alles Nötige und immer aus dem Munde der Komtesse selbst. Ich habe aber die Empfindung, daß Fräulein Julie gerade die aufklärenden Worte niemals oder doch nicht in diesem Zusammenhange gesprochen hätte. Wenn die Darstellerin, Fräulein Bertens, im Verlaufe des Stücks immer weniger eine hysterische Aristokratin war und immer mehr Züge einer mannstollen Nähmamsell beimischte, so war das nicht die Schuld dieser vorzüglichen Künstlerin. Strindberg wollte sie so.

Derselbe Fehler steckt in der Zeichnung des Dieners. Da es immer Strindberg ist, der spricht, so ist ihm der Lakai um ebenso viel zu feinfühlig und geistreich geraten, als die Komtesse zu brutal. Jean sagt über sich selbst als klassischer Zeuge sehr vorteilhaft aus. Eine Menge kleiner Bedientenhaftigkeiten beleben seine Gestalt auch weit mehr, als die der Gräfin; nur daß er sich nicht wie ein Bedienter ausdrückt, der etwa Hintertreppenromane gelesen hat, sondern wie der Verfasser ganz moderner Novellen.

Wenn man nun Komtesse Julia nach der dramatischen Technik nicht für ein naturalistisches Drama ansprechen kann, so ist man vielleicht um so mehr geneigt, es für den Gipfel des Naturalismus darum zu halten, weil ein weibliches Wesen darin sehr offen in die Bedientenstube geschleppt wird. Darüber möchte ich gern etwas aussprechen, worüber die nötige Klarheit in den modernen Schulen zu fehlen scheint. Es handelt sich darum, welche Rolle das Verhältnis der Geschlechter, sagen wir also die Liebe, in der Poesie der Zukunft zu spielen habe oder spielen werde.

Wer irgendwie genauere Kenntnis von der älteren Litteratur hat, der weiß, daß es eine Zeit gab, in welcher die Dichter sich den Teufel um Liebesgeschichten kümmerten. Erst bei den Modernen ist in Hektors Abschied von Andromache und in den Zorn des Achilleus etwas

von unserer berühmten Liebe hineingeraten. Homer war noch kein Minnesänger. Und Sophokles kümmerte sich trotz Antigone ebensowenig darum, ob Hans und Grete einander kriegten oder nicht.

Uns hat das spätere Mittelalter den minniglichen Frauenkultus gebracht, und die Alleinherrschaft von Liebesgeschichten in der Poesie. Wenn heutzutage ein Jüngling oder ein älteres Mädchen den Entschluß faßt, ein Gedicht, eine Erzählung oder ein Drama zu schreiben, so ist zehntausend gegen eins zu wetten, daß das poesiebeflissene Menschlein glückliche oder unglückliche Liebe wird darstellen wollen. „Liebe ist der Inbegriff, auf das andere pfeif ich". Das könnte der Wahlspruch der Poesie der letzten tausend Jahre sein. Und so wird unsere sogenannte schöne Litteratur denn auch fast nur von Frauen und unreifen Männern gelesen.

Demgegenüber meldet sich nun seit zehn Jahren die neue Schule zum Wort, welche namentlich an Zola anknüpft und dem Frauenkultus ein Ende mit Schrecken bereiten möchte. Hat bald tausend Jahre lang das Weib auf dem Thron gesessen, so wird es jetzt, je nach des Dichters Anlage und Erfahrung, ins Hospital geschickt, ins Kontor gesetzt oder in die Gosse gestoßen. Triumphierend rufen die Dichter, die sich Naturforscher dünken: Wovor ihr tausend Jahre lang anbetend gekniet habt, das ist ganz gemeine Physiologie.

Na, ich kann mir eine Zeit vorstellen, in welcher die naturwissenschaftliche Überzeugung keinen Menschen hindern wird, die alte Illusion festzuhalten. Es soll sogar am Ende dieses neunzehnten Jahrhunderts noch mitunter vorkommen, daß Leute sich für verliebt halten, selbst gebildete Leute, gelehrte sogar. Angenommen aber, wenn auch nicht zugegeben, daß die Liebesillusion nicht auch Natur sei, — ja, wenn an der Liebe ganz und gar nichts Interessantes mehr ist, warum lassen die konsequenten Naturalisten den Gegenstand nicht fallen? Wenn bei den Fidschi-Insulanern an einen Götzen nicht mehr geglaubt wird, so machen dortige Drechsler keine Bilder mehr von ihm; außer der Gott wäre zum Teufel degradirt worden, damit die Drechsler nicht plötzlich unter die Arbeitslosen gehen müssen. Ich bin nicht ängstlich, ich erschrecke nicht einmal über einen Liebesleugner wie Strindberg. Diese Überzeugungen sind Stimmungssache und können unter Umständen zu einer herrschenden Stimmung fürs ganze Leben werden. Wer aber

demgemäß die alten Liebesgeschichten für gründlich abgethan hält, der thäte wohl besser, mit Hilfe anderer, noch unverbrauchter Stoffe eine neue Männerpoesie zu versuchen, anstatt aus dem zerbrochenen Material die alten Sächelchen weiter zu drechseln.

Denkt man bei Strindberg an Henrik Ibsen, dann wird einem vielleicht klar, ein wie großer Meister der realistischen Technik der Norweger ist, und wie romantisch im Grunde seine altmodische Frauenverehrung. Diesem Henrik Frauenlob steht Strindberg gegenüber, vielleicht als ein ebenbürtiger Gegner, aber nicht als ein ebenbürtiger Dichter.

Juni.

Nun sind wir also in Berlin so weit, Generalproben für die wiener Theaterausstellung mitzumachen, und unser wohlweises Urteil vor dem der Wiener abzugeben, welche bekanntlich eine besondere Freude daran haben, ihre Kunstanschauung der der Berliner unterzuordnen. Im Ernst, man wird es Herrn Emanuel Reicher ein klein wenig krumm nehmen, daß er sein wiener Gastspiel in Berlin angefangen hat. Übrigens aber war der Einfall sehr gut, wenn er auch genau genommen nicht ganz neu war. In der schwülen Sommerzeit, wenn die Leute nicht mehr freiwillig ins Theater gehen wollen, muß ihnen die Sache durch irgend einen vielversprechenden Lockruf suggeriert werden. Da findet sich leicht ein berühmter Schauspieler, der auf seinen Namen hin eine Truppe zusammenbringt, und wenn das Glück es gut meint, so giebt es gar eine große wiener Ausstellung, welche den Titel der Truppe vergolden hilft.

Da das Kind nun einen Namen haben sollte, so hieß es, Emanuel Reicher werde den Wienern das neueste vom Berliner Theater zeigen: Naturalistische Stücke in naturalistischer Darstellung. Ich glaube nun nicht, daß die Wiener gerade das der deutschen Gastspielgesellschaft verdanken werden. Wollte man in Wien ein naturalistisches Theater ausstellen, so mußten die beiden litterarischen Leiter der Berliner Freien Bühne, Otto Brahm und Paul Schlenther, sich die Lenden gürten, ihre und ihrer schauspielerischen Mitarbeiter beste Kräfte sammeln und mit den konsequenten Stücken von Strindberg, Hauptmann, Holz und Schlaf gen Wien reisen. Dann hätten sich die Wiener freilich baß entsetzt,

aber sie hätten wenigstens mit eigenen Augen und Ohren erfahren können, was seit einigen Jahren die Geburtshelfer einer neuen dramatischen Kunst in so freudige, andere Geburtshelfer in so zornige Aufregung versetzt hat. Dann hätten die theaterfreudigen Wiener die vollendete Anmut der Burg, die vollendete Tradition der Comédie française und die vollendete Konsequenz der Freien Bühne vergleichen können, und vielleicht wäre zwischen den Urteilsfähigen hüben und drüben manche Verständigung möglich gewesen.

Da die Leiter der Freien Bühne ihre Lenden nicht gürteten, war der Schauspieler Emanuel Reicher wie wenige dazu berufen, in die Bresche zu treten. Er gehörte von Anfang an zu den klugen Künstlern, welche in den Menschen des naturalistischen Theaters die dankbaren Aufgaben erkannten; die berliner Freie Bühne und Reicher konnten mit einander zufrieden sein. Und da Reicher noch mehr Geschmack, Bildung und Ansehen besitzt, als einem Theaterdirektor unbedingt nötig, so schien er von dem waltenden Schicksal der Freien Bühne ausersehen, das Abenteuer zu unternehmen.

Aber Reicher ist doch zu sehr Schauspieler, um in litterarischen Dingen geradezu Fanatiker zu sein. Und es ist gut, wenn wir es vorher sagen, daß die deutsche Gastspielgesellschaft wohl gewiß manches Sehenswerte nach Wien bringen wird, die Freie Bühne aber nicht. Und das ist ganz in der Ordnung. Denn man müßte ein grundsätzlicher Gegner aller freien Bühnen, also ein Idealist sein, wollte man glauben, die großen Messen unserer Hauptstädte, die Weltausstellungen, seien Kampfplätze der geistigen Gegensätze unserer Zeit. Weltausstellungen sind ja sehr amüsant, aber die großen Worte passen nicht recht auf sie. Es sind Messen, die von gewöhnlichen Händlern nicht zu beziehen sind. Das Kleingewerbe wird auch auf ihnen unterdrückt, und der Großhandel allein kann das hohe Standgeld zahlen. Der Großhandel und das Großkapital stellt aus, was irgend im Großen verkäuflich scheint, Eisen und Felle, übrigens auch mit Vergnügen Kunstwerke und neue Erfindungen. Mit Vorliebe diejenigen Kunstwerke, welche noch für neue Erfindungen gelten. Hat so eine funkelnagelneue Maschine keinen Erfolg, so gebt die Sache eben schief, und der Erfinder wird ausgelacht; gefällt die Neuigkeit, so wird sie von hundert armen Teufeln imitiert, und künftige Geschichtsschreiber werden dann die Redensart gebrauchen: die

und die künstlerische Richtung habe von der und der Ausstellung ihren Ausgang genommen. Der Großkapitalist streicht nicht nur den Nutzen, sondern auch die Ehren ein, die dem armen Erfinder gebührten.

Wäre Emanuel Reicher ein richtiger Theaterdirektor, könnte er selbst nicht Komödie spielen, so hätte er eine solche Ausstellung der neuen Maschine, welche der Naturalismus heißt, wohl gewagt und wohl auch mit einem gewissen Erfolge. Aber wie gesagt, er ist zuerst Künstler, Menschendarsteller und darum allein schon unbewußt zu Kompromissen geneigt. Der Naturalismus bietet dem Künstler Aufgaben, die freilich mit der gespreizten Routine unserer Theaterschulen niemals zu lösen sind, die aber auch dem mittleren Talent, wenn es nur ein natürliches Talent ist, äußerst bequem liegen. Daher kam es, daß auf der Freien Bühne so viele vortreffliche Schauspieler entdeckt wurden. Der Naturalismus erwies sich als eine sehr dankbare Schule. Aber die konsequentesten Stücke dieser Kunstrichtung verletzten andrerseits die heiligsten Gefühle gerade der verwöhnten Darsteller. So ein richtiger Ausschnitt aus dem wirklichen Leben verweigert dem Theater die drei Dinge, die den Schauspielern am sichersten das so beliebte Händeklatschen eintragen: durchaus lustige Szenen, rührselige Taschentuchszenen und leidenschaftlich sich steigernde Aktschlüsse. Der Traum eines klugen nnd modernen Schauspielers muß also sein, lustige Possen und Rührstücke mit guten Abgängen so geschrieben zu kriegen, daß der Komfort der Neuzeit die Kleinmalerei nicht vernichtet. Der Traum auch des führenden Schauspielers wird sein, äußere Lebenswahrheit in effektvollen Rollen bieten zu können, nicht Schiller, auch nicht Otto Ludwig, aber Iffland, den unsterblichen Iffland, den Patron aller unechten Naturwahrheit. Der Naturalismus, der so revolutionär anfing, geht mit Riesenschritten auf Iffland zu, und die Furcht vor dem unsterblichen vielnamigen Iffland ist es, was die Franzosen in den Symbolismus hineinführt und auf andere tragikomische Irrwege.

Das Schauspiel „Irrlichter" von Antropow (übersetzt von P. Lorenz) ist nach Inhalt und Technik kein naturalistisches Stück. Theatergemäß in dem ganzen Gerüst seiner Handlung, romantisch in seiner unklaren Idee, national-russisch nur in wenigen Charakterzügen, so bietet es in seinen männlichen Hauptrollen der Schauspielkunst wirk-

same und nicht leichte Rollen, aber Stücke solcher Art werden besser und schlechter seit fünfzig Jahren an allen Theatern gegeben.

Ich muß wieder einmal meine vollkommene Unwissenheit eingestehen. Ich lese in vielen Berichten, der Verfasser Antropow sei seit 20 Jahren tot, habe im ganzen zwei Stücke geschrieben, denn er sei schon im Alter von 24 Jahren gestorben. Ich halte diese Notizen für richtig, sie werden wohl alle auf dieselbe Quelle zurückgehen. Aber ehrlich gestanden, ich habe, bevor ich den Theaterzettel las, niemals den Namen Antropow gehört. Ich weiß von dem Verfasser der Irrlichter nur eins, das aber ganz bestimmt: er hat fleißig seinen Balzac gelesen und nicht der moderne Naturalismus, sondern die grandios pessimistische Welt Balzacs hat die „Irrlichter" erzeugt.

Und noch in einem Punkte muß ich völlige Unwissenheit eingestehen: Ich weiß durchaus nicht, wen und was Antropow mit seinem Titel gemeint hat. Mit der Handlung hat er entsetzlich wenig zu thun.

Fräulein Julia läßt sich zur Sängerin ausbilden und wird vorläufig von dem Banquier Paul Markow ausgehalten. Ihr Geliebter, der fürs Herz, ist der verbummelte aber geniale Journalist Max Lensky. Lensky hat Julia und Champagner gern, aber eine sentimentalere Neigung fesselt ihn an Juliens Schwester, die herzensgute und brave Anna. Im ersten Akte erfahren wir diese Sachlage und gelangen so weit, daß Anna und Lensky einander um den Hals fallen. Der zweite Akt, der Höhepunkt des Stückes, giebt eine prächtige Charakteristik von Lensky und Markow. Markow, dem Ruin nahe, möchte sich mit seiner steinreichen Frau versöhnen und darum mit Julia brechen. Julia denkt aber garnicht daran, das Scheusal, das ihr die Ehe versprochen und das sie kompromittiert hat, ziehen zu lassen. Sie droht mit Skandal. Da sieht Markow keinen anderen Ausweg als den, Julia rasch mit Max zu verheiraten. Eine solche Person will entweder einen Mann, der ihr eine Stellung giebt, oder einen, den sie liebt. Sie wird Lenskys Hand unbedenklich annehmen, Markow wird sich mit seiner steinreichen Frau verständigen, und Lensky wird zum Dank für die kleine Hundegefälligkeit sehr viel Geld verdienen. Lensky zögert lange. Dann schlägt er ein, ohne viel Worte zu machen. Wer Balzacs comédie humaine einigermaßen kennt, der hörte einen von Balzacs schamlosen Halsabschneidern mit einem von Balzacs noch herrlicheren Strebern edle Zwiegespräche

führen. Nur daß Antropow darauf aus ist, hie und da humoristische Wirkungen zu erzielen, während Balzac die Seelen seiner Originale bloslegt, so deutlich und so sauber, daß man fünfzig Jahre später noch gute Bekannte wieder erkennt. Der Akt hat aber noch einen hübschen und überraschenden Schluß. Schwesterchen Anna erscheint, und in Lensky erwacht plötzlich eine stolze und sentimentale Laune. Er giebt Julia einen Korb und zieht arm mit der armen Anna davon.

Fünf Jahre später finden wir das Paar wieder. Sie haben Kinder und Sorgen und Elend. Anna quält in aller Güte den Mann mit ihrer Demut, mit ihrer Anhänglichkeit, mit ihrer Unterwürfigkeit. Lensky lebt kümmerlich von Schulden und Zeitungsartikeln. Es ist eine traurige, jämmerliche Wirtschaft. Lensky haßt seine Frau und sehnt sich nach der minder tugendhaften Julia. Er ist ein achtbarer Mensch geworden, dabei aber gräßlich heruntergekommen. Da tritt das Theater in dieses Interieur, und die zweite Hälfte des Schauspiels wird melodramatisch. Julia ist inzwischen eine große Sängerin geworden und stürzt mit einer Rachearie zwischen Lensky und Anna. Lensky zögert keine fünf Minuten, sich leidenschaftlich in sie zu verlieben, und Julia triumphiert. Da erkankt eines der Kinder und Julia wird bewegt. Es vollzieht sich in ihr die berühmte große Verwandlung. Aus einem Racheengel wird sie ein Friedensengel und will den wilden Lensky durch schlechte Behandlung zu seiner Pflicht zurückführen. Natürlich mißlingt es ihr. Hingerissen offenbart sie ihm ihre Liebe, verhöhnt ihn dann erst, da Anna über die Bühne läuft, und Lensky erschießt sich mit dem Revolver, den vorsichtige Journalisten bekanntlich zu diesem Zwecke und aus anderen Gründen gerne in der Brusttasche tragen.

Dem Verfasser ist die Nachzeichnung Balzacscher Charaktere vorzüglich gelungen. Und da Balzac auf der Bühne niemals rechtes Glück hatte, so wirkten Lensky und Markow wie neu, so neu, daß man sie nicht einmal richtig verstand und dem armen Lensky namentlich um seiner vorzüglichen Charakteristik willen Charakter absprach. Zu einer Handlung sollten die beiden Kerls sich aber verbinden, und das gelang auch dem Russen nur durch eine ganz gewöhnliche und unglaubhafte Komödie.

Ende Juni.

Eine Ausstellung von Theaterpublikum hat die geistreiche Fürstin Metternich ihrer wiener Theaterausstellung anzugliedern vergessen. Und

doch, wie die Idee einer Mausefalle erst völlig vollendet ist, wenn die gefangene Maus darinnen sitzt, eine Ausstellung erst dann, wenn die Leute das Eintrittsgeld bezahlen, wie die Farben der Natur, so wirklich sie auch scheinen mögen, erst auf der Netzhaut des Auges fertig werden, so wird ein Drama erst fertig mit Hilfe des Publikums, das es anhört, aufnimmt und auf sich wirken läßt. Das ist kein Mysterium, sondern einfache Erfahrung. Eine solche Publikumsausstellung, wie ich sie also mit gebührendem Ernste vorschlage, müßte so veranstaltet werden, daß man dem zu beobachtenden Publikum die gleichgiltigsten Stücke vorsetzte. Die Jury müßte sich allein auf Untersuchung des Publikums beschränken und dürfte durch kein Interesse für das Drama abgelenkt werden. Wenn ich mir ein harmloses Gleichnis erlauben darf, für dessen Naivetät ich gleich um Verzeihung bitte, so möchte ich wünschen, daß man sich an einer Mastviehausstellung ein Beispiel nähme. Da fragt auch kein Preisrichter: Welches war die Nahrung des Tiers?

Vermutlich war das Lustspiel von Hermann Bahr „Die häusliche Frau" nicht für eine Ausstellung von Dramen oder Künstlern, sondern für so eine Publikumausstellung bestimmt. Gleichgiltig genug wäre es dafür. Hermann Bahr selbst, der schon viel bessere Proben von Virtuosität gegeben hat, wäre vielleicht übermütig genug, um ein Stück zu schreiben, das keinen anderen Zweck hätte als den, das liebe Publikum zu auskultieren. So ein Stück müßte schlecht sein und doch nach der beliebtesten Theaterschablone gearbeitet. Es müßte geeignet sein, stellenweise das Lachen und das Weinen — um mit Bahr zu reden — herauszukitzeln, und dürfte doch den gewissenhaften Preisrichter nicht einen Augenblick sachlich interessieren. So ein Stück ist „die häusliche Frau". Man könnte es ohne Gefahr den ausgestellten Versuchspublikums nacheinander eingeben und das Ergebnis jedes Versuchs ohne alle Erregung aufschreiben. Wir konnten leider nur die Wirkung auf ein berliner Premièrenpublikum feststellen; wir werden nachher notieren, wie dieses auf die Medizin reagiert hat.

Vorher aber muß doch wenigstens ein Versuch gemacht werden, a priori und vor jeder Publikumsausstellung eine Einteilung und Ordnung der verschiedenen Zuschauerschaften vorzunehmen. Und weil ich bisher vergebens mich bemüht habe, einen richtigen deutschen Plural für Publikum zu finden, so werde ich von jetzt ab der Sitte des

vorigen Jahrhunderts folgen und das Wort, das etymologisch so abscheulich mit Pöbel verwandt ist, der Vornehmheit wegen schlecht und lateinisch deklinieren.

Die von gelehrten Kritikern eingeführte Scheidung publicorum nach ihrem Bildungsgrad scheint mir von Anfang an verwerflich. Es giebt wohl publici, die in sich gebildete Einzelpersonen enthalten, aber einen gebildeten publicum giebt es nicht. Ich fürchte, daß nicht einmal das berühmte Parterre Talmas ein durchaus gebildeter publicus war; auch die publici, welche von besonderen, zu einem Fachvereine zusammengetretenen Menschenklassen gebildet werden, würde eine Prüfung auf echte Bildung kaum bestehen. Vor allem aber ist es ja eine der Aufgaben der dramatischen Kunst, gebildete publicos zu der Schlichtheit und Genußfähigkeit der Ungebildeten herunterzubringen und sie dann zu beherrschen; worin eine beachtenswerte Ähnlichkeit liegt zwischen dramatischer Kunst und der Volksberedsamkeit in öffentlichen Versammlungen. Anstatt der Scheidung in gebildete und ungebildete publicos wende man doch lieber die Trennung an von verzierten und unverzierten publicis. Den unverzierten publicum konnte man in der berliner Freien Volksbühne am besten bei der Aufführung von „Kabale und Liebe" beobachten; „die häusliche Frau" wurde vor einem verzierten publico gespielt.

Viel wichtiger ist der Gegensatz zwischen den satten publicis und den hungrigen. Der satte publicus hat auch keinen Hunger nach Kunst. Er liebt einen bequemen Fauteuil unter seinem Sitzteil und ein ebenso bequem gepolstertes Stück vor seinen Augen. Einakter, Ballet, höchstens Musik. Er kann nur einen angenehmen Nervenkitzel vertragen. Der hungrige publicus will tragische Erschütterungen, läßt sich aber gerne mit ganz gewöhnlichem Mord und Todschlag täuschen. Die Reform der Bühne müßte darin bestehen, das Theater dem hungrigen publico auszuliefern; die Sozialreform würde ihn aber vorher sättigen, und dann hätten wir keinen hungrigen publicum mehr.

Bei einer internationalen Publikumsausstellung würde es sich von selbst verstehen, daß die Sonderheiten der einzelnen Völker studiert würden. Es würde sich als eine Eigentümlichkeit Deutschlands herausstellen, daß es bei uns Mode geworden ist, höchsten Enthusiasmus durch Zeichen der Langeweile auszudrücken. Die Italiener pfeifen und applaudieren nach der Eingebung des Moments; der Bayreuther publicus

und auch schon da und dort der naturalistische Vereins-publicus notiert den Abend über stumm und ernst seine Genüsse, zieht dann nach dem letzten Fallen des Vorhangs mit einer raschen Rechnung auf seiner Manschette die Summe und quittiert für das Ganze. Dazu läßt sich ein italienischer publicus nun einmal nicht erziehen. Ich habe Wagners Nibelungen in Venedig aufführen sehen. Man hatte den gastfreundlichen Logenabonnenten erzählt, daß man bei dieser Oper feierlich zu bleiben habe. So saßen sie denn auch ganz feierlich da, und es wurde ihnen nicht schwer. Plötzlich erschien die Kindermann, und es klang von der Bühne wie Melodie und Wohllaut und Leidenschaft. Da benahmen sich die Logenabonnenten höchst unmanierlich. Wie erlöst von einem Bann sprangen sie auf und tobten vor Entzücken. Es war beinahe das letzte Mal, daß die Kindermann auftrat. Ob ihr diese schlechten italienischen Sitten wohl wehe gethan haben?

Nun giebt es noch eine äußerst wichtige Einteilung nach dem Geschlechte publicorum; natürlich, einen männlichen und einen weiblichen publicum giebt es. Der weibliche publicus, z. B. der des königlichen Schauspielhauses, setzt sich zusammen aus notorisch unschuldigen Mädchen, Geheimräten, ihren Gouvernanten und anderen Leibeigenen, aus Leutenants und ergrauten Kritikern. Der männliche publicus, z. B. der des Residenztheaters, besteht aus erfahrenen Männern aller Stände, aus ihren angetrauten oder geschiedenen Frauen und aus gut gekleideten Damen publici juris. Der männliche publicus ist gesättigt bis dorthin, wo die Übelkeit anfängt; der weibliche publicus ist nicht gerade hungrig, aber naschhaft. Er amüsiert sich mit Entrüstung, wenn er sich einmal in ein Stück des männlichen publici verirrt hat. Der männliche publicus würde sich im umgekehrten Falle recht unglücklich fühlen.

Wollte ich gründlich sein oder andere schlechte Witze machen, so würde ich auch noch auf die Unterscheidung in den zahlenden und in den freien publicum Wert legen. Frei vom Eintrittsgeld waren die alten Griechen und sind heute noch häufig Freundinnen, Gläubiger und Angestellte von Kritikern und anderen Theaterarbeitern. Der zahlende publicus ist weniger klug und überhaupt anspruchsloser. Das alte Sprüchwort: „Wer schimpft, der kauft" duldet auf Theaterbesucher keine Anwendung. Wer schimpft, hat sein Billet gewöhnlich nicht gekauft.

Man wird zugeben müssen, daß es eine „Kulturaufgabe der

Jetztzeit wäre, mit allen geistigen Mitteln der auf der Höhe der Wissenschaft stehenden Nation und gestützt auf einen Garantiefonds angesehener und schon durch ihre Millionen patriotisch gesinnter Männer sich der epochemachenden Aufgabe zu unterziehen" — ich habe wirklich einmal doch zu viele Zeitungen gelesen — also man wird zugeben müssen, daß eine solche Publikumsausstellung zeitgemäß wäre. Sie würden sich alle finden lassen, die Ungebildeten und die Verzierten, die Satten und die Hungrigen, die Ausländer und die Inländer, die Freiberger und selbst der zahlende publicus würde sich zu den Kassen drängen wie zu jeder Dummheit.

Wäre also eine solche wohlgeordnete Publikumsausstellung zusammengebracht, so müßte den verschiedenen publicis nach einander „die häusliche Frau" von Hermann Bahr vorgespielt werden; und der Dichter müßte gezwungen sein, jeder einzelnen Vorstellung beizuwohnen, bis daß ihm das frivole Lachen verginge, nicht sein hübsches Lachen über die Welt und die Liebe, sondern sein Lachen über die Kunst, die er recht gut kennt, und die er diesmal nicht ernst nehmen wollte. Leider sollte nur der berliner Premièren-publicus das Stück sehen, der aber hat sich dabei sehr ordentlich benommen. Das Experiment ist vollkommen geglückt.

Hermann Bahr hat den Versuch gemacht, eine Pariser Ehebruchsposse zu schreiben und den Schauplatz irgendwohin nach Deutschland zu verlegen. Der Zettel nennt Berlin als Ort der Handlung, aber das ist ein Irrtum. Nicht als ob Berlin zu sittlich wäre für solche Vorgänge, ach nein. Aber die Sprache, welche die Menschen reden, ist nicht berlinisch, ist ein Mischmasch, wie es wohl in einem Eisenbahnkoupée zwischen Berlin und Wien gesprochen werden mag. Im übrigen könnte die Geschichte in Berlin so gut passieren wie in einer anderen großen oder kleinen Stadt. Die Frau eines Rechtsanwalts fängt eine Liebelei mit einem sehr unanständigen Bildhauer an; dem paßt die Geschichte aber gerade nicht und so warnt er selbst den Kandidaten der großen Zunft und führt das Ehepaar fürs erste zusammen. Die Fabel ist überreich an Unwahrscheinlichkeiten, die Technik hat mit Bahrs sonst getragener übermoderner Maske nicht das mindeste zu schaffen.

Doch ist recht viel Geist in dem Stücke, wenn auch nur selten die zündenden Einfälle, welche den Erfolg solcher Possen zu machen

pflegen. Dafür hat Bahr mit der sogenannten Situationskomik zu wirken versucht. Im Ganzen war es eine schwache Nachahmung einer lustigen pariser Gattung. Wie hat sich nun der erste Versuchspublicus dazu gestellt?

Der Premièren-publicus der Reicherschen deutschen Gastspielgesellschaft ist „gebildet", satt, deutsch und männlich, sehr männlich sogar. Er war für das bischen Situationskomik sehr dankbar und befeuchtete sich oft die Lippen in Erwartung noch stärkerer Künste. Ich glaube nicht, daß er ein kaufender publicus war, er war trotzdem anspruchslos. Der erste Akt schloß damit, daß die Frau Rechtsanwalt die Aufforderung ihres Mannes, häuslicher zu werden, mit einem plötzlichen, aus den Kulissen hervorbrechenden großen Reinmachen beantwortet. Ein ganz unmöglicher Possenunfug, den der auserlesene publicus dankend aufnahm. Der zweite Akt führt in das Atelier des Bildhauers. Hinter einer spanischen Wand die lüsterne junge Frau, im Schlafzimmer versteckt deren Dienstmädchen, das des Bildhauers — man sagt ja wohl Geliebte ist, im Atelier selbst der betrunkene Rechtsanwalt, während Herr Reicher als Bildhauer sich in echtem Wasser mit echter Seife naturalistisch die Hände wäscht. Die Hauptszene zeigt uns denselben Bildhauer ohne Seife, wie er das Dienstmädchen als Modell benutzt. Auch nicht ein echter Zug aus dem Arbeitsleben des Bildhauers ist verwertet. Alles ist Posse, und der Premièren-publicus war zufrieden.

Im dritten Akte besann sich Hermann Bahr auf seine höhere satirische Absicht, und die Stimmung schlug um. Hermann Bahr hat schon öfter mit einem Cynismus, der nicht ohne Kraft ist, dem Philister ins Gesicht geschlagen. Es wäre überflüssig, zu untersuchen, wie weit auch dieser Cynismus eine Maske sei. Genug, die Persönlichkeit des Verfassers tritt da zu Tage, die Schablone wird verlassen. Und da hat denn Bahr im dritten Akte eine meines Wissens originelle Szene: der Bildhauer kommt zum Ehemann, warnt ihn aufrichtig und giebt ihm aus der Erfahrung eines gewerbsmäßigen Verführers Ratschläge, wie er die Liebe, na, die Liebkosungen seiner Frau gewinnen müßte. Die Szene ist kein Meisterstück, aber sie ist in ihrer Frechheit der Angelpunkt vielleicht eines noch zu schreibenden guten Stücks. Der Premièren-publicus aber, der im Residenztheater solche Gesinnungen,

wenn sie nur keinen Schatten von Ernst besitzen, mit wieherndem Gelächter aufzunehmen pflegt, pfiff diesen Akt nach allen Regeln aus.

Im vierten Akte wurde es noch besser. Der Rechtsanwalt macht seiner Frau Vorwürfe. Diese, bis dahin mangelhaft charakterisiert, läßt sich plötzlich als das erkennen, was sie im Grunde ihres Wesens ist: als eine schlaue Gans. Es giebt nämlich solche Frauen. Die Frau Rechtsanwalt antwortet ihrem Manne ruhig, sie habe ihn nur eifersüchtig machen wollen, um seine Zärtlichkeit wieder zu gewinnen. Nun ist es ganz klar, daß sie lügt. Der Bildhauer glaubt ihr auch nicht einen Augenblick, sondern überhäuft sich selbst für seine Anwandlung von Anständigkeit mit entehrenden Titeln. Der dumme Rechtsanwalt nur soll der schlauen Gans glauben. Er glaubte ihr auch; aber mit ihm der geehrte Premièren-publicus, und der lachte den vermeintlich sittlichen Schluß einfach aus. So hatte dieser publicus verkehrt gelacht und verkehrt gezischt.

Vielfache ähnliche Erfahrungen haben erwiesen, daß dieser Fall kein Ausnahmefall ist. Auf einer Publikumsausstellung würde der gebildete, satte, deutsche, freie und männliche berliner Premièren-publicus einen Preis nicht beanspruchen dürfen.

Herr Reicher ist mit seiner Gastspielgesellschaft nicht nach Wien gegangen.

September.

„Die Dummen" (les jobards), Lustspiel von Guinon und Denier; es ist in seiner Anlage und Gesinnung eines der vortrefflichsten Werke, die je über die vorurteilslose Bühne des Residenztheaters gegangen sind. Wenn ein Deutscher mit so viel technischer Ungeschicklichkeit ein Theaterstück schriebe, so wäre es wahrscheinlich ganz und gar unaufführbar. Die beiden Franzosen haben eine ganz unfranzösische Unsicherheit: es fehlt ihnen nahezu alles, was man sonst als das Erbteil französischer Bühnenschriftsteller zu betrachten pflegt. Aber trotzdem ist die lebendige Tradition so stark in ihnen, daß alle ihre Fehler die Arbeit nicht unwirksam gemacht haben. Wenn die Franzosen die deutsche Schaffensweise näher kennen würden, sie hätten „die Dummen" ein deutsches Stück nennen müssen.

Anlage und Gesinnung unterscheiden es wesentlich von den beliebten pariser Virtuosenstücken. In der Anlage wäre freilich nur ein

gewisser ehrlicher Dilettantismus deutsch zu nennen; auf die Gesinnung aber mag germanischer Einfluß unmittelbar gewirkt haben. Die Technik steht geradezu im Widerspruch mit der Technik Ibsens. Aber Ibsens Apostoltum hat die Franzosen offenbar beeinflußt. Und das scheint mir sogar noch ein Fortschritt im Lustspiel von Guinon und Denier, daß sie nicht etwa die Sehnsucht nach Adelsmenschen als ideale Forderung hinstellen, daß sie sich mit der Sehnsucht allein nicht begnügen, sondern mitten in die Alltagswelt und ihren Schmutz wirkliche Adelsmenschen glaubhaft und ohne Phrase hineinstellen.

Der geriebene pariser Geschäftsmann Gallois (sollten die Verfasser nicht mit dem Anklang des Worts an Gaulois boshaft und unpatriotisch gewesen sein?) hat sich zum Schwiegersohn einen Dummen ausgesucht. Henri Bonnardel besitzt nur eine Mutter und 800 000 Francs. Mutter und Sohn sind gut und vertrauensvoll und lassen sich von Gallois bei Abfassung der Ehepakten über den Löffel barbieren. Gallois Töchterchen ist in Henri recht verliebt, und wir stehen zum Schlusse des ersten Aktes unmittelbar vor der Hochzeit. Da erfährt Henri, was ganz Paris längst weiß, daß er sein Vermögen einem ehrbar gesetzlichen Gaunerstreich seines Vaters verdankt. Ohne ein überflüssiges Wort zu sprechen, geben die beiden Bonnardels sofort ihr ganzes Vermögen her, um das alte Unrecht gut zu machen. Für so dumm hat Gallois aber seinen Schwiegersohn nicht gehalten. Die Verlobung wird rückgängig gemacht, und Henri ist nicht nur ein Bettler, sondern auch unglücklich. Aline verläßt als verwöhnte Pariserin den armen Teufel wie die erste beste Straßendirne. Henri sucht um seiner Mutter willen irgend eine kleine Stellung. Er erhält endlich ein Ämtchen in der Provinz unter der Bedingung, daß er die arme Nichte des Herrn Gallois zu Frau nimmt. Der Dumme fügt sich, von den Tränen seiner Mutter überredet. Das Stück schließt, während Aline eine neue Ehe mit fünfzigtausend Francs Rente zu schließen im Begriffe steht, mit der Verlobung Henris.

Frau Bonnardel und ihr Sohn sind von den Verfassern vielleicht nur darum gut gezeichnet, weil sie fast immer nur handeln und über ihre Motive kaum sprechen. Kein großes Wort von Adelsmenschen fordert zum Nachdenken heraus. Sie stehen im Gegensatz zu den geriebenen Geschäftsleuten, ohne sich ein Verdienst daraus zu machen, ja

ohne es zu wissen. Anständigkeit ist ihnen so selbstverständlich, wie saubere Hände. Frau Bonnardel überläßt ihre Hälfte des Vermögens dem Sohne. Da Gollois das unvorsichtig findet, hat sie nur ein Lächeln zur Antwort. So sind diese beiden Gestalten, Ideale reiner Gesinnung, mit den Mitteln des strengsten Realismus gezeichnet.

Leider steht es nicht ebenso um die andern Personen. Auch sie sind von den Verfassern gut gesehen und dürfen für vortreffliche Charakterstudien gelten. Aber gerade diese Charaktere, die der pessimistischen Weltanschauung des Naturalismus entsprechen, lassen in der Technik ihrer Zeichnung sehr viel zu wünschen übrig.

Auch auf solche Tendenzlustspiele ließe sich mit einer Umbiegung des Sinnes das Wort anwenden, es sei schwer, keine Satire zu schreiben.

Unsere Kultur ist nur komplizierte Barbarei. Wer mit offenen Augen durch diese Welt wandert und auf der einen Seite die weltläufige dumme Schlauheit erblickt, die sichs wohl sein läßt auf Erden und dafür Klugheit genannt wird, auf der andern Seite den anständigen Eigensinn, der die Dummheit heißt, wer auf dieser Wanderung seine Bitterkeit behalten hat und doch nicht gestorben ist, der wünscht wohl eines Tages diese ganze komplizierte Barbarei unserer Kulturwelt abzuschildern. Ein objektives Kunstwerk will er schaffen, lachen möchte er machen, wie er selbst wohl lacht an den glücklichen Haltestationen seiner Wanderung, wenn ihm das Schicksal einmal gönnt, sich von einem glücklich lachenden Antlitz Lebensfreude zu holen. Aber das Kunstwerk entsteht nicht in einem solchen glücklichen Augenblick. Weiter schreitend muß der Wanderer schaffen, und da mag es schwer sein, keine Satire zu schreiben, sondern ruhig heitere Poesie. Die Verfasser der „Dummen" besitzen zu ihrem unbestochenen Blick für die häßliche Welt auch eine ansehnliche Gabe von Humor und Güte: aber die Häßlichkeit ist zu groß, immer wieder wird deren Zeichnung zur Hauptsache, und in ihrem Hasse gegen die schlechten Menschen begnügen sich die beiden Satiriker nicht damit, sie gewöhnlich und schlecht handeln zu lassen. Sie weisen auf die Schlechtigkeit auch noch hin. Und damit verlassen sie den modernen Weg der indirekten Charakteristik, sie charakterisieren aus ethischen Motiven direkt, nehmen Partei und bringen so die Personen um ihre ästhetische Wirkung.

Wenn Herr Gallois und sein zweiter, ihm ebenbürtiger Schwieger-

sohn einander zur Aufklärung des Publikums schurkische Pläne anvertrauen, oder wenn sie einander bei Abfassung der zweiten Ehepakten gegenseitig zu übergaunern suchen, so ist die Satire wenigstens gelungen, und die lustige Wirkung entschädigt für manche Unwahrheit. Wenn aber der satirischen Absicht zu Liebe die verschiedenen Paare einander gegenübergestellt werden, und wenn gar am Ende das kluge Brautpaar dem dummen Glück wünscht, so erscheint plötzlich die dramatische Kunstform aufgehoben und eine dialogisierte Abkanzlung tritt an die Stelle. Zum Schaden des Stücks trifft dieser Vorwurf in erster Linie das elegante Töchterchen des Herrn Gallois, die kaltblütige Aline. Auch sie ist ein wahrer Charakter, aber ihre Handlungsweise ist bis zur Schablonenhaftigkeit unwahr. Eine reifere Schauspielerin hätte da manches verbessern können; doch der Grundfehler wäre geblieben.

Diese elegante junge Dame, welche für fünfzigtausend Francs Rente und für einen Ehevertrag auf dem Markte zu haben ist, wäre den Verfassern besser gelungen, wenn sie sie nicht so bitterlich gehaßt hätten. Ihre Erscheinung im ersten Akte beweist, daß ihr Inneres von Anfang an richtig gesehen ist. Auf alle herzlichen Worte Henris antwortet sie mit nichtigen Redensarten. Ihre Frivolität versteht den Mann gar nicht, den sie ernstlich lieb zu haben glaubt. Das hätte freilich alles von den Autoren und von der Schauspielerin ruhiger ausgestaltet werden müssen. Dann aber hat Aline noch zwei große Szenen, in denen die Verfasser eben den Fehler begehen, das Mädchen die Satire auf sich selbst sprechen zu lassen. Dieser Fehler läßt sich auf eine sehr einfache Formel bringen, und ich glaube, auf diese Formel untersucht, würde sich die Wahrheit oder Unwahrheit eines Dialogs immer erkennen lassen.

Die Sache ist sehr einfach: der Verfasser denkt in der dritten Person und läßt seine Figur den Gedanken in der ersten Person aussprechen. So steht Aline ihrem Bräutigam gegenüber. Sie fürchtet sich vor der Armut, sie kann auf Toiletten und Wagen nicht verzichten. Das ist ganz richtig. Aber sie selbst sagt ungefähr: „Ich fürchte mich vor der Armut, ich kann auf Toiletten und Wagen nicht verzichten.“ Und das ist falsch.

Im letzten Akte ordnet Aline ihre künftige Ehe mit dem zweiten Bräutigam. Wieder urteilen die Verfasser ganz richtig: sie will ein

bequemes und unabhängiges Leben führen, sie will eine Stellung in der Gesellschaft, sie will kinderlos bleiben. Ganz falsch aber wiederholt Aline all das mit dem lieben dummen persönlichen Fürwort „ich", unter dessen Führung im Leben weit mehr gelogen wird, als jüngere Dichter sich träumen lassen. Es widerspricht nicht nur der Sitte, seine Gemeinheit einzugestehen, es widerspricht auch dem feinsten Egoismus, sich selbst darüber klar zu werden. Aus Takt wie aus Egoismus heuchelt so eine Aline ziemlich viel anständige Gefühle, und es ist wohl der höchste Komfort der Neuzeit, daß man in guter Gesellschaft nur im äußersten Notfalle gemein wird.

Ende September.

Wieder hat Paul Heyse zu seiner Kurzweil ein großes Lustspiel geschrieben, und wieder ist es in Berlin bei der ersten Aufführung recht freundlich aufgenommen worden, um bald darauf aus dem Theater der Lebenden zu verschwinden. Der Dichter dürfte nach seiner Eigenart mit denjenigen Zuhörern zufrieden sein, die ohne jede litterarische Pose im Theater ihr Vergnügen suchen und sich in ihrer Unschuld von dem berühmten Heyse ein Extravergnügen versprechen. Aber auch diese dankbaren Verehrer Heyses schüttelten diesmal ihre Köpfe.

Unter den Litteraten selbst giebt es bekanntlich zwei Parteien. Die einen freuen sich seit Jahren fast über jedes neue Drama Heyses; es sind seine Feinde. Und seine Freunde können zu seinem Ruhme fast nicht viel mehr sagen, als daß es sein gutes Recht ist, ein schwaches Stück zu schreiben, so oft und wann und wo er will.

„Ein unbeschriebenes Blatt" wäre eine sehr hübsche Aufgabe für den Heyse des „Merlin" gewesen, für den unbeugsamen Kämpfer des Idealismus. Paul Heyse macht da eine überraschende Entdeckung, die zur Hälfte gewiß auch eine Wahrheit ist. Er sieht unsere jungen Mädchen immer zahlreicher den Ton falscher Emanzipation annehmen. Sie überlassen es in ihrer Bequemlichkeit einzelnen tapferen Vorkämpferinnen, im Wettbewerb mit den Männern zu lernen und zu arbeiten; sie halten sich an das Amüsanteste und Bequemste von der Sache, an die „Fragen". Weil ein vielbewunderter skandinavischer Dichter die Keuschheitsfrage der jungen Männer aufgerollt hat, darum plaudern unsere Mädchen über diese reizvolle Frage unter einander und

mit jungen Männern, die nicht immer einem frommen Jünglingsverein angehören. Weil die soziale Frage alle Köpfe erfüllt und auch einige Herzen, darum lesen und sprechen höhere Töchter aus den gut bewachten Ständen gern unter einander und mit ernsthaft blickenden Auguren über Prostitution und verwandte Erscheinungen. Weil die Frage der Erblichkeit neuerdings viel erörtert wird, und weil die Charlatane der Philosophie namentlich Zeitgeist und Geisteskrankheiten tüchtig durcheinander gerührt haben, darum beschäftigt sich manche Fin de siècle-Jungfrau gern mit kitzelnden Büchern über Nervenkrankheiten. Und die Beobachtung Heyses ist gewiß richtig, daß die meisten weiblichen Mitglieder solcher zufälliger Diskutierklubs mit ihrer Emanzipation nur bramarbasieren. Keuschheit, Prostitution und Vererbung haben sie nicht studiert. Sie sind vorlaut wie Kinder, thöricht wie Kinder, unwissend wie Kinder. Nur daß sie keine Kinder geblieben sind.

Und hier irrt Heyse, wenn seine Hilda den Typus des modernen Mädchens darstellen soll. Der Typus bramarbasiert wohl mit seinen Kenntnissen und Urteilen, aber nicht mit seinen Wünschen und seiner Neugierde. Der Typus ist kein unbeschriebenes Blatt. Im Gegenteil, der Traum des Typus ist, sich beschreiben zu lassen, nicht wie ein weißes Blatt, sondern wie eine Schiefertafel, von der die alte Schrift immer wieder einfach abgelöscht werden kann. Wären sie weiße Blätter, sie wären Palimpseste. Der Typus sucht einen Junggesellen in seiner Wohnung vielleicht wirklich nur auf, um seine Vorurteilslosigkeit zu beweisen; aber die jungen Männer, welche einem solchen Besuch entrüstet die Thür weisen, sind noch seltener als weiße Raben.

Dies gilt natürlich für das Lustspiel Heyses nur, in so weit der Dichter ausdrücklich eine allgemeine Zeiterscheinung darstellen wollte. Als Individuum genommen, ist das unbeschriebene Blatt eine hübsche Bühnenfigur und hätte mit ihren Abenteuern recht gut den Mittelpunkt für ein lustiges Lustspiel abgeben können. Auch ist Heyse in der Erfindung einiger Charaktere glücklich gewesen. Die beiden alten Frauen sind ganz vorzüglich gezeichnet, die gutmütige beschränkte Muckerfrau, und die heuchlerische, bösartige Vertreterin der alten Zeit. Aber die Handlung geht nicht energisch genug vorwärts, und die Sprache der Handlung erhebt sich nur in den großen Momenten zu Heyse. Wo der Dichter in einer Art Verachtung des Theaters leichthin weiter

tändeln will, da verschmäht er selbst Wortwitze nicht. Und darauf verstehen sich doch andere besser als Paul Heyse.

So ist es wieder kein dramatischer Erfolg des verehrten Mannes gewesen. Von Wohlwollenden wird immer aufs neue der Versuch gemacht, Heyse vor dem betretenen Weg zu warnen und den Unterschied zwischen seinem epischen Schaffen und seinem dramaturgischen Bemühen für ihn selbst festzustellen. Mir ist beim Anschauen Heysescher Theaterstücke häufig — beim Lesen nur selten — als ob Lenbach mit seiner eigentümlichen Kunstmanier Plastiker werden wollte. Lenbach erfaßt wie kein zweiter die Persönlichkeit, die ihn fesselt. Nicht nur seine Bismarcksbilder werden dauern, sondern auch seine Pastells von Frauenköpfen. Aber Lenbach giebt nur wieder, was er will und mag, und was auch wohl das Wichtigste an der Erscheinung eines Menschen ist. Vieles Nebensächliche kümmert ihn nicht. Die Kleider können Farbenflecke sein, der Hintergrund ein dunkles Etwas, die Hände ein Unding von Fleischton und Schatten. Eine Statue in diesem Stil ausgeführt, wäre unerfreulich. Man müßte sie gewaltsam zum Torso machen, um sich an Einzelheiten erfreuen zu können. Ein Theaterstück, das sollte Paul Heyse bedenken, darf kein Torso sein, darf aber auch nicht unausgeführte Hände zeigen. Heyse soll und kann Dramen schreiben, der Dichter des „Hans Lange" und des „Alkibiades" hat es bewiesen; aber er soll es nicht und kann es nicht mit den Lenbachschen Mitteln seiner epischen Kunst. —

November.

„Wilhelm, du bist vons Gerüste gefallen, und det freut mir sehr". So hieß es vor vielen Jahren in einem andern Fest der Handwerker, und dieser edle berliner Spruch wurde von berliner Litteraten vielfach wiederholt, als Wildenbruchs „Meister Balzer" „vons Gerüste" des Königlichen Schauspielhauses herunterfiel. Man hat von Ernst von Wildenbruch nach seinen Karolingern zu viel erwartet; jetzt wo die Grenzen seines Talents klar vor aller Augen liegen, läßt man ihn auch noch die Enttäuschung entgelten. Man thut ihm mit harten Urteilen nicht Unrecht, wohl aber oft mit dem Ton, in dem sie ausgesprochen werden. Meister Balzer ist wohl ohne Frage die schwächste Arbeit

Wildenbruchs; aber eine Veranlassung, den Dichter einen schlechten Menschen zu nennen, giebt sie nicht.

Freilich fordert der poeta laureatus des Königlichen Schauspielhauses zu Erörterungen heraus, die über den Rahmen braver Theaterrezensionen herausgehen. Seit Jahren löst er die bedeutendsten Fragen, und mit einem Dilettantismus, der nur von der Einfachheit der Heilmittel übertroffen wird. Einmal rührte er an die Politik. Ein neuer Herr tritt auf und entläßt den alten Kanzler. Der poeta laureatus singt ein Lied zum Lobe des neuen Herrn und weissagt die Schädlichkeit und Schändlichkeit des alten Kanzlers. An diese That wird Wildenbruch noch oft erinnert werden müssen. Dann aber trat er der ästhetischen Hauptfrage näher. Hie Idealismus, hie Realismus tönt seit zehn Jahren neu verstärkt das Kriegsgeschrei. Wildenbruch hielt sich für siegreich genug, ein heiliges Lachen anstimmen zu können, er wurde mit Schopenhauer und ähnlichen Menschenverächtern fertig und setzte den Herrn Optimus feierlich wieder auf den Thron.

Es gab noch eine dritte Frage zu lösen, die soziale Frage. Wildenbruch blieb nach dem alten Rezept bis Mitternacht auf und löste sie. Hier war er allerdings nicht der Erste. Auf denselben Brettern hatte schon Hugo Lubliner der ungeheueren Bewegung unserer Tage Halt geboten, und hatte sich dabei von dem so beliebten Herrn Optimus helfen lassen. Nun hat Wildenbruch dasselbe Stück zum zweiten Male geschrieben.

Ich verstehe auch nichts von der sozialen Frage, aber ich glaube, Wildenbruch hat nicht gerade den springenden Punkt ins Auge gefaßt. Er hat darstellen wollen, wie der Kapitalismus einen einzelnen Arbeiter zu Grunde richtet. Der Arbeiter ist ein geschickter Uhrmacher und der Kapitalismus verkörpert sich in der großen Uhrenfabrik eines seltsamer Weise gar nicht handelnden Herrn Weichselburger. Herr Weichselburger gewinnt gegen des Dichters Absicht alle unsere Sympathien. Meister Balzer zahlt seinen Gesellen keinen Lohn, die Arbeiter Weichselburgers machen Landpartien. Meister Balzer redet immer davon, er wolle dem Nachbardorfe eine künstliche Thurmuhr zum Geschenk machen, aber er gebärdet sich wie ein König Lear, da man sie ihm nachher nicht abkaufen will; Weichselburger giebt seine Uhren halb umsonst. Meister Balzer will die Fabrik mit Dynamit in die Luft

sprengen, Weichselburger sucht den Meister als Werkführer zu gewinnen. Scherz bei Seite, Weichselburger ist ein Kapitalist, aber ein Ehrenmann. Da er aber nicht persönlich auftritt, wollen wir uns mit einem Händedruck von ihm verabschieden und bei Meister Balzer bleiben.

Da ist nun dem Dichter ein poetischer Grundirrtum passiert, der überdies auch noch an einer Unklarheit leidet. Eine alte Uhr spielt in dem Schauspiel mit, und sie spielt keine stumme Rolle. Die Uhr hat einen Familienzug, der an blutige Schicksalsdolche und an verhängnisvolle Gabeln erinnert. Meister Balzer nimmt oft für die Uhr das Wort und behauptet dann bald, eine Uhr sei ein Kunstwerk, bald, eine Uhr habe eine Seele. Mit Verlaub ohne Romantik gesprochen, nur eins von beiden ist möglich oder das Bild ist falsch. Entweder eine Uhr ist ein Organismus oder ein Kunstwerk. Leider ist sie aber keins von beiden. Wohl hat der Hering eine Seele, die Uhr aber nicht. Wohl ist selbst das schlechteste Theaterstück ein Kunstwerk und gehorcht den Gesetzen der Kunst, wohl ist Meister Balzer ein Kunstwerk, aber seine Uhr nicht, auch seine große Thurmuhr nicht. Die Uhr ist ein Mechanismus. Die Verfertiger sehr künstlicher Uhrwerke ebenso wie die Erfinder der wichtigsten Bestandteile des Uhrwerks waren freilich nicht einfache Handwerker, sondern geniale Mechaniker, wie das Helmholtz einmal sehr schön dargelegt hat. Künstler waren sie nicht. Meister Balzer aber, der kein Künstler ist, weil er ein Uhrmacher ist, den man jedoch wieder keinen Handwerker nennen kann, weil er allem Anschein nach ein versumpfter großer Mechaniker ist, hat mit dem Gegensatz von Großbetrieb und Kleingewerbe nicht das mindeste zu schaffen. Er ist ein Narr auf eigene Faust, und Wildenbruch hätte aus seiner Gestalt recht gut eine Tragikomödie des Erfinderelends machen können. Zum Lösen der sozialen Frage ist das Beispiel schlechterdings nicht geeignet; ganz abgesehn davon, daß Herr von Wildenbruch nicht einmal zu wissen scheint, daß die Führer der sozialen Bewegung längst aufgehört haben, gegen den Großbetrieb zu wettern. Daß der Großbetrieb die künftige Industrieform ist, damit hat man sich abgefunden; die Frage ist nur noch, wem die Vorteile des Großbetriebs zu Gute kommen sollen. Was Wildenbruch dargestellt hat, das ist der Gegensatz zwischen dem Handwerk und dem Maschinenwerk, das ist die Angst des Kleinbürgers aus den dreißiger Jahren, aus der

Zeit, wo Raupach seine Ritterdramen und seine Rührstücke schrieb. Damals hätte Meister Balzer als ein aktuelles Stück neben „Der Müller und sein Kind" einen recht großen Erfolg haben können.

Wildenbruch steht auch im Rührstück auf den Schultern Raupachs, und wenn er sich auch noch so absurd geberdet, wenn er shakespearisch wütet, Raupach blickt immer wieder aus seinen treuen Augen. Diesmal war Wildenbruch gerade nicht bei Phantasie, und so ist Meister Balzer verstaubter und veralteter herausgekommen, als es wohl nötig war.

Denn wenn auch der Grundirrtum den Dichter verhindern mußte, die soziale Frage zu lösen, so hätte doch ein wirksames und unterhaltendes Theaterstück dabei entstehen können. Das ist leider nicht geschehen und das ist recht bedauerlich. Der erste Akt bewies, daß aus dem falschen Bild von der blutigen Uhr, wenn auch keine echte Poesie, so doch eine hübsche Stimmung herauszuspinnen war. Ein Uhrmacher würde zwar schwerlich so „hoch poetisch" über sein Handwerk reden; aber Wildenbruch macht das garnicht übel. Es hätte ein effektvolles lyrisches Gedicht geben können. Graf Strachwitz redet sein altes Roß an „mein altes Roß, mein Spielgenoß"; Béranger hält ebenso vertraute Zwiesprach mit seinem alten Rock. Warum soll Wildenbruch nicht mit seiner alten Uhr spielen und ihr zu Liebe Verse machen nach der bekannten Löwe'schen Melodie. Die schlägt den Takt dazu. In Meister Balzer jedoch wird dieses Motiv übermäßig bemüht. Des Meisters Tochter hat es von ihm oder von Auerbach, wenn sie auf einer Landpartie mit den Bäumen, mit dem Gras wie mit ihresgleichen redet. O ihr Bäume! O du Gras! Auch das erinnert ein wenig an Shakespeare. „Du Wand, o Wand, o süß und liebenswerte Wand!" so steht es im Sommernachtstraum und Pyramus spricht diese bedeutenden Worte. Fast ebenso weit in der Personifikation lebloser Dinge — so müßte man wohl in der Schule sagen — heißt es gehen, wenn Meister Balzers Gehilfe Otto sich mit Rührung und Andacht auf den Stuhl niederläßt, auf dem Meister Balzer fünfzig Jahre gesessen hat. Der Stuhl scheint mir kein glückliches Symbol zu sein.

So kleine Unglücksfälle passieren dem Dichter des Meister Balzer häufig, und nicht an dem logischen Irrtum der Fragestellung, sondern an den vielen einzelnen Schwächen in der Ausführung ist das Theater-

stück schließlich verunglückt. Meister Balzer selbst deklamiert immer aus dem gleichen Tone heraus, er wolle selbständiger Handwerker bleiben, er wolle nicht in die Fabrik eintreten. Am Ende thut ers aber doch und ist der Einzige, der diesen Schritt tragisch findet. Seine Tochter, mit lyrischem Tändeln bald Lotte, bald Motte genannt, hat in ihrer Rolle allerdings verschiedene Töne; sie hat zu lachen und zu weinen, in den Tod zu gehen und aufzuleben. Das ist nun einer von den Fällen, wo das Theater leicht glaubt, eine dankbare Aufgabe zu finden; und das tapfere Genie von Fran Conrad schien sich mit der Aufgabe zu decken. Ihr kurzes Lachen wie Finkenschlag, ihr unhörbares Weinen war ganz vorzüglich. Und in einer flüchtig lebendigen Szene mit Frau Schramm konnte man früherer Zeiten gedenken, wo das Duett der Frieb und der Gott sei Dank immer gleich schaffensfrohen Hedwig Niemann zusammenklang. Was Frau Conrad als Lotte Balzer aber sonst zu lachen und zu weinen hatte, das war immer wieder nur Rolle. Der Dichter hatte das Mädchen nicht glaubhaft gemacht, sondern nur in die Walze seines Mechanismus die köstlichen Mittel einer guten Schauspielerin eingefügt. Frau Conrad lachte und weinte ohne Grund und je schöner sie es that, desto deutlicher wurde die Schwäche der Dichtung: denn ein Kunstwerk ist kein Uhrmechanismus.

Auch Herr Matkowsky mußte mit seinen Mitteln herhalten, mußte seine beste Rolle spielen, wo dem Dichter die Persönlichkeit des Gehilfen verloren ging. Er ist das ganze Stück hindurch ein recht gut gezeichneter schüchterner Junge, der ohne eigenen Willen hin- und hergeschoben wird, bis er plötzlich gegen den Schluß hin sein Herz entdeckt und sich ganz wie im Ritterdrama fast epileptisch auf das Mädchen stürzt, sie und sich selbst zu Boden wirft, und sie so symbolisch seiner Liebe versichert. Eine echte Wildenbruchsszene, unwahr, unmotiviert und diesmal leider nicht einmal wirksam. Der Dichter scheint das Wort Peripetie falsch zu verstehen. Es bedeutet bekanntlich den Umschwung im Drama, bei ihm wird es leicht zum Herumwälzen, was ja im Harnisch und in Ritterstiefeln der Tradition gemäß gut kleidet, auf den Dielen einer modernen Stube aber einen unfreundlichen Anblick gewährt.

Wie mit den ernsten Motiven, so geht es dem Dichter des Meister Balzer auch mit seinem berühmten Humor.

Der zweite Akt bietet eine große Massenszene, die vorzüglich

arrangiert war, und für die Vollmers sichere Kraft zu Gebote stand. Der Rahmen war da, und selbst die Komposition dieses Aktes ist gut gelungen. Wie der Gehilfe, der keinen Pfennig bei sich hat, in den Kreis der Fabrikarbeiter hineingezogen wird, das könnte von Fontane nicht besser erfunden sein. Das ganze Gerüst des Aktes ist wohl gefügt und müßte nur nach der idealen Forderung einer solchen Volksszene mit guten Einfällen umkleidet werden. Nicht wie in einer Posse, mit schlechten Witzen, sondern eben mit realem Leben, das niemals an guten Einfällen arm ist. Die blieben aber aus, und so war der Rahmen leer, das Gerüst unverhüllt.

Alle diese Einwürfe richten sich nur gegen „Meister Balzer". Der gleiche Dichter hat mit gleichen Mitteln schon große Erfolge erstritten, gegen die nicht viel einzuwenden war. Fehlt feineren, gedankenvolleren Dichtern, besseren Psychologen die theatralische Kraft, so darf dem kräftigen Wildenbruch ein bischen Psychologie fehlen. Besonders in ihrer Anwendung auf mittelalterliche Stoffe ist mir eine gewisse Brutalität seiner Effekte gegenüber der Leisetreterei unserer Ästhetik oft wie ein Verdienst erschienen. Aber in „Meister Balzer" meldet sich zum zweiten Mal ein anderer mittelalterlicher Zug und der würde, wenn er sich schärfer ausprägte, den Dichter bald völlig von modernem Empfinden scheiden.

Wildenbruch bemüht den lieben Gott, wo seine Fabel eine glückliche Wendung nehmen soll. Wie in einer Kindergeschichte von Gustav Nieritz wird das erschütterte Gottvertrauen der Lotte durch den optimistischen Ausgang wieder hergestellt. Wildenbruch ist zu geschmackvoll, um orthodoxe Frömmigkeit aufzubringen; die wäre selbst am königlichen Schauspielhause unmöglich. Aber etwa in der milden Weise Gellerts weist Meister Balzer nach Stunden gottloser Verzweiflung auf den Weg des Heils hin. Ganz leise nur, aber stark genug, um erkennen zu lassen, daß Wildenbruch in einem der größten Gegensätze unserer Zeit auf der Seite derer steht, die dem Volke die alten Symbole erhalten wollen, auch gegen den Willen des Volkes.

Wer aber in moderner Poesie die soziale Not unserer Arbeiter und Handwerker schildern will, der sollte den Herrgott aus dem Spiele lassen.

Januar 1893.

Ein Jahr des Kampfes bringt keine Entscheidung für die Gegensätze, die in Kunst und Leben seit fünfzehn Jahren wieder lebhafter geworden sind als früher. Das geistige Resultat eines Theaterjahrs kann nicht der Sieg einer Partei sein. Und auch die Tagebuchblätter eines ruhigen Beobachters, Kritiken und Rezensionen, können in so kurzer Zeit nicht Klarheit schaffen, nicht für Andere und kaum für ihn selbst. Denn auch der ruhigste Beobachter beteiligt sich von Zeit zu Zeit am Kampfe, wenn er auch keinen Sold bezieht, nicht Soldat einer bestimmten Partei ist, sondern nur da oder dort seinen Freunden zu Hilfe eilt. Erst eine Rückschau kann zu einiger Besinnung führen, zur Besinnung vor allem über die Frage: Worin besteht der Gegensatz oder — da der Kampf nun einmal in tönenden Worten geführt wird — wie heißen die Gegensätze?

Wir wollen uns die Sprecher der beiden extremsten Parteien nur einen Augenblick anhören, um uns in dem Beschluß zu bestärken, keiner der beiden Parteien anzugehören.

Der Sprecher der Rechten ist der fromme Stadtrat einer ansehnlichen Provinzstadt. Er hat sich ein hübsches Vermögen erworben und ist für seine Töchter im Stadttheater abonniert. Er sagt: „Es lebe der Idealismus! Nieder mit dem Naturalismus! Nieder mit der Wahrheit! Die Wahrheit ist dumm, ekelhaft und langweilig. Die Wahrheit kenne ich sehr gut. Die Wahrheit hetzt mir meine Arbeiter auf. Die Wahrheit stört mir die Verdauung. Die Wahrheit befleckt die Reinheit meiner Töchter. Die Wahrheit will ich nicht einmal von der Kanzel hören. Aber von der Bühne herunter erst garnicht. Wer im Theater die Wahrheit sagen will, der ist für's Zuchthaus reif. Nieder mit dem Naturalismus!"

Der Sprecher der äußersten Linken hat noch garnichts erworben, kein Geld und keinen Namen. Er sucht Beides und schreibt: „Nieder mit dem Idealismus! Es lebe der Naturalismus! Es lebe die Wahrheit. Ich kenne die Wahrheit, ich ganz allein. Meine Mitmenschen sind Heerdenvieh und können sich höchstens bis zu Theatervieh veredeln, wenn sie meine künftigen Stücke besuchen. Ich will darstellen, was ich gesehen habe. Ich habe nichts gesehen als meine Kneipe, meine Kellnerin, meine dünnen Beine und meine schmutzigen Strümpfe. Die Kunst steht auf

meinen zwei Augen. Also wird die Kunst der Zukunft nichts weiter darstellen, als meine Kneipe, meine Kellnerin, meine dünnen Beine und meine schmutzigen Strümpfe. Das Drama der Zukunft wird auf meinen Strümpfen gehen, oder es wird nicht gehen. Es lebe die Wahrheit!"

Es ist natürlich, daß zwischen diesen beiden thörichten Parteien unzählige Anschauungen und Ideale die Brücke schlagen. Wer aber in der Mitte dieser Brücke stehen und sich für den Besitzer der wahren Wahrheit halten würde, der wäre kaum klüger als die beiden Sprecher. Und darum wird die vermittelnde Kunst, die ein bischen Kellnerin und ein bischen Heiligenschein durcheinander mischt, die marmornen Götterwaren mit alten Strümpfen bekleidet, auch nichts weiter sein als die Mode eines Jahrs. Irgendwo auf der linken Seite wird das Drama der Zukunft sich erheben. Niemand aber kann die Stelle bezeichnen, wo wir mit Windeln und Wiege auf seine Geburt zu warten haben.

Etwas anderes aber läßt ein Rückblick doch schon ziemlich deutlich erkennen, den langsamen Wandel im Geschmack der Masse. Das Publikum, das alle Jahr mindestens ein Mal den Messias des Dramas entdeckt und ihm bis zur nächsten großen Entdeckung nachläuft, ist gegen seinen Willen im Laufe der Jahre so anspruchsvoll geworden, daß es eine gewisse aufgewärmte Kost nicht mehr verträgt. Des Publikum hat gegen seinen Willen eine Revolution durchgemacht. Es hat auf die neuen Götzen so lange geschimpft, bis es sich schimpfend endlich ihre neuen Namen und neuen Formen gemerkt hat. Und da das Publikum vor dem, was es weiß, immer schließlich Achtung empfindet, so hat es einige neue Namen und neue Formen zu seinen Göttern und Idealen gemacht und verlangt, daß ihnen im Theater gehuldigt werde. Der Dichter der Zukunft wird sich um diese Forderung wenig kümmern. Die talentvollsten Dichter der Gegenwart aber werden sich ihr unterwerfen und so kann man, wenn man die Wünsche der Konsumenten erst kennt, ziemlich nahe erraten, in welchem Geiste die Produzenten arbeiten werden. Und das Publikum, wenigstens das stimmberechtigte Publikum der gebildeten reichen Leute und der denkenden Arbeiter, ist im Laufe der letzten zehn bis fünfzehn Jahre entschieden realistisch geworden in seinem Theatergeschmack. Es nimmt Verirrungen nach der Strumpfseite immer noch mit größerem Anteil auf als Verirrungen nach der Schlafmützenseite hin. In der Hauptstadt wenigstens ist der Kampf für heute

in dieſem Sinne entſchieden. Berlin ſtrebt einer neuen, eigenen, modernen Bühne zu.

Was es unter „modern" zu verſtehen habe, das freilich kann das gebietende Publikum nicht definieren, und das wird ihm immer wieder von ſeinen Führern vorgeſagt werden müſſen. Das Publikum weiß ſchon, was es will; es kann es nur nicht ſagen. Die Führer und Vormünder ſagen es mit großen und ſtarken Worten, die um ſo lauter nachgerufen werden, je beſtimmter ſie ſind. Wer aber weiß, wie zweiſchneidig Programme ſind, der wird ſich beſcheiden und, was im Kampfe um die Bühne vorläufig ſiegreich geblieben iſt, mit unbeſtimmteren Worten umſchreiben. Auch wir ſprechen für das Publikum, aber wir wiſſen, was wir wollen, nur in dunklen Umriſſen. Wir wollen moderne Stücke, moderne Schauſpieler, wir wollen die Möglichkeit eines modernen Publikums.

Wir wollen moderne Stücke. Wir verlachen die alten künſtlichen Fabeln, in denen olympiſche Götter oder andere reiche Müſſiggänger eine unwahrſcheinliche Handlung bretterhaft vor uns aufführen. Wir wollen auf der Bühne thätige Menſchen ſehen, Menſchen, an deren Thätigkeit wir glauben, auch wenn ſie ihr Handwerkszeug nicht vor die Rampen mitſchleppen. Denn die tägliche Not des Arbeiters geht uns mehr an, als das ſüße Phantaſiren der göttlichen Müſſiggänger. Nicht die Alltäglichkeit wollen wir ſehen. Aber im alltäglichen Leben ſoll der Dichter uns die alten und ewigen Heldenkämpfe zeigen. Wir verlachen aber auch die alte Charakteriſtik, die Scheidung der Menſchen in Götter und Teufel. Nicht erſt ſeit Nietzſche haben wir gelernt, den Spuk von Gut und Böſe mit ironiſcher Reſignation zu betrachten. Wir wollen leibhaftige Menſchen, in denen es nicht aufgehört hat zu kämpfen, und mit denen wir nicht fertig werden in drei luſtigen Theaterſtunden. Wir wollen ferner nicht mehr die alte abgegriffene Sprache der Theaterſchneider und Kuliſſenſchieber. Deren Worte ſind alt geworden und ſchattenhaft und fadenſcheinig. An's Herz greift uns nur, wer unſere Sprache ſpricht, die Sprache von Menſchen, die ſeit drei Geſchlechtern durch eine Kette geiſtiger Revolutionen gehn. Und in dieſer unſerer Sprache wollen wir ausgedrückt haben, nicht die ausgeblaſenen Gedanken unſerer Voreltern, ſondern das Lockende, das Werdende, wofür die Denker ſeit Kant ſich in Vereinſamung und Irren-

häuſer hineingegrübelt haben, und was der Dichter der Zukunft faſſen ſoll in der harten Sprache, in der mißtrauiſchen Charakteriſtik, in den traurigen Handlungen unſeres eigenen Lebens, und es dunkel beleuchten, wenn er muß, ſonnig erſtrahlen laſſen, wenn er kann. Das wollen wir von unſerm Stück.

Wir wollen moderne Schauſpieler. Wir verlachen die alten deutſchen Komödianten, die nichts gelernt haben als Ritterſtiefel zu tragen, ſich Masken anzuſchminken und thönerne Phraſen zu rollen wie die Spielkugeln der Kinder. Wir wollen Schauſpieler, die teilnehmen an der ſeeliſchen Trauer und an der geiſtigen Freude unſerer Kämpfe, wir wollen Künſtler, die keine Feuerwerker ſind, Diener des dichteriſchen Worts, nicht Herren vom Schnürboden. Wir wollen keine Primadonnen und keine Virtuoſen, keine tragiſchen Panzerträger, aber auch keine Hanswurſte. Menſchen wollen wir von den Dichtern und Menſchendarſteller ſollen ſich uns zeigen.

Wir wollen die Möglichkeit eines modernen Publikums. Wir wollen die gedankenloſen Genußmenſchen aus den Schauſpielhäuſern hinaustreiben, nicht mit Gewalt, wir wollen ſie nur hinauslangweilen, hinausſchrecken, hinausjagen mit modernem Ernſt, und dafür diejenigen herbeirufen, die aus dem ganzen Volk reif ſind für das Drama der Zukunft.

Ich glaube, der Wille iſt gut.

Aber die Zuhörer der neuen Bühne ſind noch nicht alle geſammelt; ſie kennen einander noch nicht.

Auch die neuen Menſchendarſteller ſind noch nicht geſammelt.

Der Schöpfer neuer Dramen wird zuerſt die Menſchendarſteller ſammeln. Dann wird ſich auch das Publikum der Zukunft um ihn ſchaaren; und dann werden ſie einander erkennen, und ein neues Wort wird ihr Freimaurerzeichen werden.

Druck von A. Hopfer in Burg.

Deutsche Schriften

für

Litteratur und Kunst.

2. Reihe. Heft 6.

Die Sprache der Presse und des Parlaments.

Von

J. Sabin.

Kiel u. Leipzig.
Verlag von Lipsius & Tischer.
1893.

I.

Seit etwa 15 Jahren mehrt sich fortgesetzt die Zahl derjenigen, die unser Zeitungswesen verdammen, ihm einen unheilvollen Einfluß, eine korrumpierende Einwirkung auf das politische, ästhetische und moralische Gefühl des deutschen Volkes zuschreiben. Heft 3 der I. Reihe dieser „Deutschen Schriften" brachte eine Zusammenstellung von Ansichten vieler Journalisten, Schriftsteller, Gelehrten „über den Einfluß des Zeitungswesens", und es ergiebt sich daraus, daß die überwiegende Mehrzahl mit den heutigen Preßzuständen recht unzufrieden ist. Über die Berechtigung der gegen die Presse erhobenen Vorwürfe zu sprechen, ist hier nicht der Platz. Dagegen scheint es nicht unangebracht, ein Thema von den vielen herauszugreifen und einer Erörterung zu unterziehen, weil es wohl das älteste, das zuerst aufgeworfene ist, ohne daß es doch bisher zu einer objektiven Darlegung der Zustände, zu einer ruhigen Prüfung aller Erscheinungen, zu einer auf geschichtlicher Grundlage beruhenden Forschung über Ursache und Wirkung gekommen ist. Dieses Thema heißt: die Sprache der Presse.

Ein geistreicher Philosoph hat bereits vor einem halben Jahrhundert seine satirischen Pfeile gegen die Sprache des Journalismus abgeschossen. Man kann Schopenhauer, der mit nichts auf dieser Welt zufrieden war, das nicht übel nehmen. Wunderbar erscheint es doch aber, daß Leute, die sonst unsere Welt für die beste aller Welten halten, einen glühenden, allerdings unklaren Gefühlen entspringenden Haß gegen das bestehende Zeitungswesen hegen und namentlich den Stil und die Sprache der Presse heftig angreifen. Kein Buch aber, kein Aufsatz, der diese Frage behandelt, geht von großen, litterarhistorischen Gesichtspunkten aus, nein, der Tadel entspringt einem rein philologischen Denken, er richtet sich gegen einzelne Wortbildungen, Wortwendungen, und nur wenige versteigen sich schon so hoch, an der Gestalt der Sätze Kritik

zu üben. Staunen muß aber den Leser ergreifen, wenn er sieht, daß die von den Verfassern jener Bücher gerügten Fehler von diesen selbst begangen werden. Ein Beispiel für viele. In seinem Buche „über Verrottung und Errettung der deutschen Sprache" tadelt H. v. Wolzogen die Stilblüten, den Mangel an Logik in dem Zusammenhange der Sätze, einer Periode und beklagt, daß dadurch Unklarheit entstehe, und daß der Leser gezwungen sei, sich die Zwischensätze zu ergänzen, so daß ihm die Übersicht über das Ganze verloren gehe. H. v. Wolzogen macht sich jener Fehler nicht schuldig, die Logik in dem Zusammenhange der Sätze ist in seinen Schriften unanfechtbar, er macht keine Sprünge, er schreibt ganz so, wie nach Ansicht seines Meisters Richard Wagner geschrieben werden muß, damit der deutsche Geist in der deutschen Sprache voll und ganz zum Ausdruck komme. Man sollte meinen, daß der Inhalt der von ihm niedergeschriebenen Sätze überaus klar und für jedes Kind verständlich sei. Gleich auf den ersten Seiten lesen wir nun folgendes: „So gesellt sich uns zu den Baukunststücken der obigen leichtfertigen Opernreferenten alsbald noch das ganz ihrer würdige eines ernsten, reichsoffiziellen Statistikers in der „Gegenwart", des interimistischen Direktors des statistischen Bureaus, Herrn Finkelnburg, welcher uns eine „hohe und steile Sommerpyramide auf dem Sterblichkeitsbilde Berlins" präsentiert. Neben diesen Architekten und Artilleristen unserer derart versorgten Stilistik erscheint dann wiederum der beliebte Musikkritiker der Berliner Nationalzeitung, Herr Gumprecht, als zartsinniger Gärtner und pflegt — wie ich sehe, mit öfters wiederholender Vorliebe — das wenigstens „blumenumhegte" Ausdrucksgebiet der musikalischen Idylle, worin wir nunmehr das Vorbild für gewisse idyllische Musikrezensionen erkennen dürfen, die hinter der blumigen Umhegung der schönen Phrase eine Werkstätte bösester Gesinnung bergen". Um diese Sätze auf ihre Verständlichkeit und Klarheit zu prüfen, lese man sie einmal jemandem vor! Wo ist hier der Geist der deutschen Sprache? Das ist papierenes Deutsch, und wer sich dessen bedient, hat am allerwenigsten das Recht, unseren Zeitungen vorzuwerfen, daß sie an der Verrottung unserer Sprache schuld seien.

Herr v. Wolzogen scheint wenigstens eine Unterscheidung zwischen Schrift- und Redesprache zuzulassen, der neueste Weise, Wustmann, verwirft eine solche Unterscheidung. Damit erfüllt er eine Forderung der

deutschen Naturalisten. Ja, der zeitweilige Redakteur der „Grenzboten", die thatsächlich eines der geschicktest redigierten Blätter Deutschlands sind, steht sogar noch weiter links als die Naturalisten. Denn diese schreiben nur im Drama und allenfalls noch im Roman so, wie man spricht, Herr Wustmann verlangt das aber für jedes litterarische Erzeugnis. Da nun die Zeitungen weder vorher nach dem Wunsche Wustmanns geschrieben haben, noch auch seinen Lehren, nachdem sie einmal verkündet sind, folgen, so sind sie ebenfalls an allen Sünden auf dem weiten Gebiete der Sprache schuld. Ein Trost ist ihnen aber wenigstens geblieben: von allen, die über dieses Thema geschrieben haben, werden den Juristen, Philologen und allen anderen Gelehrten dieselben Vorwürfe gemacht. Und hier liegt der springende Punkt. Die Frage ist: Hat die Presse die Sprache des Volkes und des Gelehrten beeinflußt? Oder hat die Sprache des Volks und der Gelehrten die Sprache der Presse beeinflußt? Oder läßt sich eine Wechselwirkung zwischen diesen drei Elementen nachweisen? Der Erörterung dieser Frage soll das folgende Kapitel gewidmet sein. Zuvor sei aber noch hervorgehoben, daß Otto Schroeders geistvolles Buch „Vom papiernen Stil" und Andresens „Sprachgebrauch und Sprachrichtigkeit im Deutschen" wegen der Art, wie sie den Stoff behandeln, eine rühmliche Ausnahme gegenüber den anderen Büchern über die Sprache der Zeitungen bilden.

II.

Zunächst könnte man a priori eine Wechselwirkung zwischen Gelehrten-, Volks- und Zeitungssprache annehmen. Bei den vornehmeren Zeitungen, welche über die vorzüglichsten journalistischen Kräfte verfügen, finden wir eine ungemein große Zahl studierter Leute. Diese Zahl nimmt wegen der gesteigerten Ansprüche an die Bildung der Journalisten stetig zu, und heute erhält bei manchen Blättern kaum jemand eine Anstellung, der nicht den Doktortitel besitzt oder ein Staatsexamen gemacht hat. Eine weitere Anzahl Journalisten rekrutiert sich aus ehemaligen Studenten, die irgendwelche äußeren Verhältnisse dem Zeitungsschreibertum in die Arme getrieben haben. Nur ein ganz geringer Bruchteil Journalisten geht aus anderen Ständen hervor und kommt kaum in Betracht; jedenfalls kann man von einem Einfluß derselben

auf die zeitungslitterarischen Verhältnisse nicht gut sprechen. Die beiden erstgenannten Kategorien bringen für den neuen Beruf einen gewissen Fonds äußerlicher Gelehrtenbildung mit, der sich hauptsächlich als Gelehrtensprache erweist; fast ihnen allen ist am Anfang jener schwerfällige Periodenbau, jener abstrakte sprachliche Ausdruck eigen, den wir alle der Lateinbildung verdanken. Die Zeitung will und kann aber gar nicht Organ der Gelehrten sein, sie will auf breitere Massen wirken, sie will dem Volke Belehrung geben, sie will es anspornen, für die Bestrebungen einer Partei zu wirken, sie will es unterhalten. Der Journalist ist gezwungen, um diese Wirkung ausüben zu können, die Sprache des Volkes zu reden. Mit dieser Sprache sich bekannt zu machen, ist bei dem regen öffentlichen und gegenseitigen Verkehr aller Stände unter einander heute nicht eben schwer. Die erste und beste Schule für den Journalisten ist die Berichterstattung über Versammlungen. So steht der Zeitungsschreiber als Mittel- und Bindeglied zwischen dem Gelehrtenstande und dem Volke da, oder soll doch so dastehen. Er hat seine eigene Sprache, sein eigenes Deutsch, das, aus dem Gelehrtendeutsch hervorgegangen, sich zu einem den breiten Schichten der Bevölkerung verständlichen Deutsch auswächst. Je allgemeiner das Lesen von Zeitungen wird, einen desto größeren Einfluß hat auch ihre Sprache auf die des Volkes, freilich mehr auf die unteren als die oberen Klassen, nach einer Generation ändert sich die Sprache des Volkes, und die nächste Journalistengeneration hat nicht mehr so viel zu lernen als früher; allmählich nähern sich Gelehrten- und Volkssprache, und die Kluft, die durch beträchtlich vermehrtes Wissen auf der einen Seite, durch Halb- oder Nichtwissen auf der anderen Seite zwischen zwei Klassen der Bevölkerung gerissen wird, erhält wenigstens in der gemeinschaftlichen Sprache eine schmale Brücke. Man kann nicht mit Unrecht einwenden, daß diese Betrachtungen rein theoretisch sind, aber ein Kern von Wahrheit dürfte doch darin liegen, denn wir sehen wirklich, daß das Suchen nach einer neuen, dem Volke verständlichen Sprache unter den Journalisten immer mehr aufhört, und ein Grund für diese Erscheinung ist doch wohl darin zu sehen, daß das Bedürfnis hierfür nicht nicht mehr in so hohem Maße wie früher besteht.

Welchen Volksinstinkten verdanken wir denn die Gründung von Zeitungen? Dem Bedürfnis nach Unterhaltung durch Neuigkeiten.

Das Volk findet aber seine liebste Unterhaltung im Sensationellen, Außerordentlichen, Fernliegenden. Darum bemühen sich auch die Zeitungsschreiber, namentlich diejenigen, die für die untersten Schichten der Bevölkerung schreiben, stets Neues, Aufregendes zu finden und zu erfinden. Das stoffliche Interesse steht in vorderster Reihe. In der That waren auch die ersten Zeitungen fliegende Blätter, die Nachrichten aus dem Türkenkriege, aus Brasilien enthielten. Solange bei geringem öffentlichem Verkehr, bei der geringen Berührung der Stände mit einander das stoffliche Interesse, die Befriedigung der Neugierde allein genügte, um sich einen Leserkeis zu sichern, brauchte man auf die Sprache selbst keine Sorgfalt zu verwenden. Wie verändert sich aber das Bild in Zeiten hochgesteigerter Erregung und allgemeinerer Teilnahme der wenig gebildeten Bevölkerung an geistigen und geistlichen Dingen! Da wird die Sprache kräftiger, lebendiger, denn die Zeitung oder das Flugblatt wird zum Wanderapostel, der für die Meinung seines Meisters Anhänger zu gewinnen sucht. Die Reformationszeit, die Zeit vor den Freiheitskriegen und die Periode 1830—1866 giebt uns darüber lehrreiche Aufschlüsse. In allen diesen Zeiten waren aber die Journalisten „gelehrte" Leute, d. h. Personen, die zunächst in oder zu einem Gelehrtenberufe erzogen waren. Mit der zunehmenden Macht der öffentlichen Meinung, deren Vertreterin gerade in aufgeregten Zeiten die Presse ist, war auch die Regierungsgewalt gezwungen, die Gründe für ihre Handlungsweise der Allgemeinheit überzeugend darzulegen, und dieses erklärliche und berechtigte Streben führte zur Gründung der „offiziösen" Presse. Hier sprachen vornehmlich Staatsbeamte. Besaßen diese aber nicht genügende stilistische Kunstfertigkeit oder verfügten sie nicht wie z. B. Bismarck über eine überwältigende Kraft sprachlicher Beredsamkeit, so mußten sie sich zunächst mit dem ihnen geläufigen eckigen Kanzleistil behelfen, bis sich auch dieser journalistisch abrundete. Nachwirkungen dieses Juristendeutsch finden wir auch heute noch vielfach in unserer Presse, soweit sie für die Lektüre der sogenannten gebildeten Klassen bestimmt ist. Das Volk aber liest nur, was interessant in seinem Sinne ist, und es fordert selbst bei der Behandlung rein sachlicher Fragen, ja einfacher politischer Nachrichten Bilderreichtum, schöne Vergleiche und die Umhüllung abstrakter Ansichten mit

konkreten, greifbaren Dingen, oder wenigstens derbe Redeweise. Diesen Ton traf Ludwig Boerne mit besonderem Glück, und er kann daher mit Recht Schöpfer des politischen Feuilletons genannt werden. Dagegen scheint es nicht richtig, ihn auch „Vater des Journalismus" zu heißen. Boerne verstand es, seine Leser gewissermaßen zu verblüffen, zunächst durch einen souveränen Witz und sodann durch die subjektive Willkür, mit der er Behauptung auf Behauptung aufstellte, ohne auch nur den Versuch einer Beweisführung zu machen. Das politische Feuilleton der deutschen Zeitungen ist nicht Urgewächs auf heimischem Boden; es ist herübergeholt aus dem Lande der Gallier, die schon zu Zeiten Cäsars Neuerungssucht und pikanter Geschmack ausgezeichnet hat. Das politische Feuilleton arbeitet mit schönen Wendungen und Schlagworten, mit unbewiesenen Behauptungen genau wie der Volksredner, der die Zuhörer für seine Ansichten zu begeistern sucht. Für seine Ansichten zu begeistern, aber nicht von ihnen zu überzeugen. Das kommt daher, daß die Zeitung in der Regel je nach ihrem Standpunkt entweder jede Maßregel, jeden Vorschlag der Regierung ohne weiteres gutheißt oder die Ansichten einer Partei vertritt, in deren Programm ja die Wahrheit für jegliche Erscheinung des öffentlichen Lebens von vornherein gefunden ist. Wer die Wahrheit sucht, spricht nicht feuilletonistisch. Man könnte einwenden, Mommsen habe feuilletonistisch geschrieben, aber ein solcher Einwand beruht auf einer Verkennung des Begriffes Feuilleton. Die Vergleichung eines Kapitels aus Mommsens „Römischer Geschichte" mit dem Leitartikel einer Zeitung wird sofort diesen Unterschied deutlich erkennen lassen. So ist der Grund für die Thatsache gefunden, daß das politische Feuilleton in den dreißiger, vierziger Jahren, wo dasselbe sich erst zu bilden begann und wo man wohl Wahrheit zu predigen glaubte, aber nicht Wahrheiten, weit interessanter war als unser heutiges Feuilleton, das den Charakter des Epigonenhaften in sich trägt. In verständigen Journalistenkreisen hat man das auch nachgerade eingesehen und man wendet sich wieder ernsthafter Behandlung ernsthafter Dinge zu. Leider bis jetzt nur noch in geringem Maße, und am allerwenigsten im belletristischen Feuilleton. Daß hier französischer Einfluß vorherrscht, kann nicht Wunder nehmen, denn die schöne Litteratur Deutschlands befand sich von jeher in Abhängigkeit von der französischen, und selbst die

Schillerschen Dramen der letzten Periode sind nicht frei von welschen Einflüssen. Das belletristische Feuilleton setzt sich zusammen aus einer Mischung von sentimentalen und „geistreichen" Elementen, und demgemäß ist auch seine Sprache. Wortbild und Wortwitz sind die hervorragendsten Eigenschaften dieser Sprache. Die Sätze sind nicht logisch an einander gereiht, sondern die Gedanken, wenn überhaupt solche vorhanden sind, springen, und das alles nur, um die Neugierde nach dem Kommenden anzustacheln und den pikanten Reiz zu erhöhen. Diese Darstellungsweise ist erklärlich, denn da, wo nicht Wahrheit gesucht, sondern Wahrheit gegeben wird — Wahrheit im Sinne oberflächlich Denkender —, dürfte das einfache Aussprechen dessen, was man als Wahrheit gefunden haben will, dem Publikum keinen Reiz bieten, und man sieht sich gezwungen, über den Mangel an Gründen durch Witze und Redensarten hinwegzugehen, wie der unreelle Kaufmann den Kunden über die Minderwertigkeit seiner Ware durch redegewandte Anpreisungen zu täuschen sucht. Doch pardon! Es sei feierlichst zugegeben, daß der Journalist nicht unreell ist und sein Gebahren nur einer Selbsttäuschung entspringt.

Was ist aber die Quelle dieser Selbsttäuschung? Darauf antwortet uns der schöne Satz Onkel Bräsigs: In der Richtigkeit worst du mir aewer, in der Fixigkeit war ich dir aewer. Die Fixigkeit, mit der über alle politischen Vorgänge und belletristischen Erscheinungen in „fesselnder und anziehender Darstellung" berichtet werden soll, ist vornehmlich schuld an den Mängeln unserer Zeitungssprache. Wenn auf ein des Nachmittags erschienenes Telegramm über Vorgänge in Egypten schon an demselben Tage ein Leitartikel über das Verhältnis der europäischen zu den orientalischen Mächten geschrieben werden soll; wenn sofort nach der Veröffentlichung eines Gesetzentwurfs der Redakteur seinen Lesern in langer Auseinandersetzung klar machen soll, warum der Vorschlag der Regierung zu billigen oder zu mißbilligen sei; wenn die bis 10 Uhr dauernde Aufführung eines Dramas noch an demselben Abend kritisiert werden soll und zwar unter Inhaltsangabe des aufgeführten Stückes, so muß die Gründlichkeit dabei einbüßen. Denn eine solche Fixigkeit ist nur möglich unter Zuhilfenahme 1) des politischen oder ästhetischen Parteiprogramms, das ja auf jede Frage eine richtige Antwort giebt, 2) von Schlagwörtern, die man in seinem journalistischen

Parteilexikon stets in gewisser Zahl vorrätig hat. Wer an diesen Auswüchsen unseres Journalismus mehr schuld ist, Presse oder Publikum, soll hier nicht untersucht werden. Fixigkeit und Richtigkeit sind zwei Gegensätze. Unter der Fixigkeit leidet die Sprache. Sie muß dabei unklar und verschwommen werden, es sind falsche Wortbilder, unlogische Satzverbindungen nicht zu vermeiden, und der Journalist kann Phrasen nicht entbehren, wenn ihm die Zeit zum Nachdenken, zum Formen und Umformen fehlt. Der Journalist muß schließlich zur Maschine werden.

Was vom politischen und belletristischen Feuilleton gilt, läßt sich auch vom Lokalreportertum sagen. Der Reporter soll nicht blos sensationelle interessante Nachrichten bringen, sondern sie auch in sensationell interessante Form kleiden. Daher der Aufwand an Bombast, daher der schlottrige Stil, daher das blühende Phrasentum in dem Teile unserer Zeitungen, der Neuigkeiten aus dem Orte bringt. Sind diese Nachrichten an sich nicht sensationell, so müssen sie zu besonderen Ereignissen aufgebauscht werden, und das kann nur durch die Art der Darstellung geschehen, d. h. durch Sprache und Stil. Eine Menge schmückender Beiwörter, eine Menge von Zwischensätzen, die das Nebensächliche breit treten, muß dazu beitragen, die Neugierde des Publikums zu spannen.

Nur ausnahmsweise finden wir in der Presse jene Durchsichtigkeit der Sprache, jene Klarheit des Satzbaues, jene Plastik in der Schilderung von Zuständen und Erscheinungen, die uns Lessing und Goethe in ihren Schriften als teueres Vermächtnis hinterlassen haben.

Seitdem größere Kreise an den Börsengeschäften teilnehmen, müssen die Zeitungen der Handels- und Börsenrubrik auch einen größeren Raum gewähren. Auch in dieses Gebiet hat sich der Feuilletonstil eingeschlichen. Um die nackten Thatsachen und die farblosen Zahlengruppierungen interessant zu machen, wird allerlei Wortflitter herbeigeholt, mit dem man das Gerippe umkleidet. Wohl kann man sagen, daß das insofern nütze, als dadurch die große Masse veranlaßt wird, sich mit Erscheinungen bekannt zu machen, die sie sonst nicht kennen lernen würde, daß also die feuilletonistische Behandlung politischer, wirtschaftlicher, litterarischer Ereignisse und Ideen das Wissen vermehre und den geistigen Horizont erweitere. Aber gegen lebendige, wahrhaft volkstümliche Schilderungen richtet sich nicht der

Angriff, sondern nur gegen die maschinenmäßige Anwendung von Vergleichen, Bildern, schmückenden Beiwörtern, die nicht zur Anschaulichkeit sondern zum Wortschwall führt. Weiterhin sollen einige Beispiele folgen.

Wenn der hauptsächlichste Grund für die Verderbtheit unserer Sprache darin liegt, daß der Journalist mit übergroßer Schnelligkeit zu arbeiten gezwungen ist, so kommt als zweites Moment unsere Schulbildung selbst hinzu. Rekrutierte sich der Journalistenstand aus dem „Volke", er schriebe ein anderes Deutsch. Aber die Lateinbildung und die Vernachlässigung des deutschen Unterrichts auf den höheren Schulen tragen viel zu einer gefährlichen Nonchalance im Gebrauche der Sprache bei. Wenn Leute, die ihren Beruf nicht verfehlt haben, ein so miserables Deutsch schreiben, wie wir es tagtäglich in Fachzeitungen und wissenschaftlichen Blättern lesen, was soll man da von dem gehetzten Zeitungsschreiber verlangen? Auf einem eng begrenzten Raum soll er in kürzester Zeit sein mehr oder minder interessantes Thema so behandeln, daß jedermann aus dem Volke seine Auseinandersetzungen mit vergnüglichen Gefühlen liest. Man fordert Knappheit und Buntheit. So entstehen entsetzlich klingende Wortzusammensetzungen neben furchtbarem Bombast. Der Journalist muß versuchen, einen ganzen Gedanken, ein Geschehnis in ein Wort zusammenzufassen, damit ihm Raum zum Ausmalen des Gedankens, des Geschehnisses bleibt. Zu bemerken wäre hier, daß die von Andresen („Über Sprachgebrauch und Sprachrichtigkeit im Deutschen") gerügten Wortbildungen „Inhaftnahme" statt „Verhaftung", „Inbetrachtnahme" statt „Erwägung", „Rückäußerung" statt „Antwort", „Nachhauseweg" statt „Heimweg" mehr dem Juristen und Kanzlisten als dem Journalisten zur Last fallen.

Wir haben hier den Typus des Journalistendeutsch zu zeichnen gesucht. Natürlich ist aber dieser Typus nicht in jedem Zeitungsaufsatz rein ausgeprägt. Er zeigt vielmehr mannigfache Abweichungen. Das genus Zeitungsschreiber umfaßt mehrere Spezies: Parteizeitungsschreiber. In den Jahren 1830—1866 war das gesamte deutsche Volk in zwei große politische Parteien geteilt, in eine liberale und in eine konservative. Der Kampf des historisch Gewordenen mit dem Werdenden kam in der Presse zum schärfsten Ausdruck. Dieser Kampf war zwar ein Interessenkampf, aber ein idealer. Demgemäß war auch die Sprache der Zeitungen. Den Schlagworten, die von den Ver-

fechtern liberaler Ideen teils erfunden, teils aus den Sprachen anderer Länder entlehnt wurden, mußten die Verteidiger konservativer Ideen gleich starke Schlagworte entgegensetzen. Diese Schlagworte durften, wenn sie auf eine große Masse wirken sollten, nicht bloße Phrasen sein, sie mußten das Gefühl eines Teils des Volkes kräftig veranschaulichen, verkörpern. Sie werden auch noch heute gebraucht, aber sie sind heute nur noch inhaltsleere Phrasen.

Wirkungsvoll konnte 1848 die „Kreuzzeitung" schreiben: „Die schlechteste Verfassungsreform ist eine Monarchie ohne König, und eine Regierung, die nicht regiert, ist das überflüssigste Ding von der Welt. Noch niemals ist es dem Aufruhr und der Empörung gelungen, eine rechtmäßige Regierung zu stürzen, aber feiger Selbstmord hat schon manche Krone abgethan. Wenn die Regierung selbst an ihrem Recht zweifelt, wie soll ein anderer daran glauben? Und wenn die Krone im Staube liegt, wer soll sich vor ihr beugen? Die Leichen sind das Recht der Adler der Revolution, und wo die Menschen fehlen, stellen die Wölfe und Füchse sich ein. Und die Krone Preußens, hat sie abermals die Würfel in die Hand genommen, ohne den Wurf zu wagen? Erschrickt sie jetzt vor ihrem eigenen Mut? Das Zögern ist nur gut, wenn man nichts zu verlieren hat, sonst gilt es festen Rat und schnelle That."

Wenn man heute mit solchen Schlagworten um sich wirft — und dies geschieht von der „Kreuzzeitung" ebenso wie von der demokratischen Presse —, so erzielt man höchstens nur noch eine Wirkung auf Studenten im ersten Semester. Die Zeiten haben sich geändert, und andere Ideen und Ideale sind in uns lebendig, nachdem die erstrebte Einheit Deutschlands, die Gleichheit aller vor dem Gesetze nicht mehr Ideal, sondern Wirklichkeit sind. Aus dem politischen Interessenkampf hat sich ein wirtschaftlicher Interessenkampf entwickelt, in dem ebenfalls zwei Parteien einander feindselig gegenüberstehen: die Nichtbesitzenden den Besitzenden. Innerhalb der beiden großen Parteien herrscht aber nicht die Einigkeit, wie sie früher innerhalb der politischen Parteien bestanden hatte. Da die wirtschaftlichen Interessen weit verschiedenartiger sind als die politischen, so haben wir auch eine größere Anzahl Parteien als früher, und das tritt auch in dem Zustande der heutigen Presse, in ihrer Sprache deutlich hervor.

Diese Sprache zeigt in der Presse der Mittelparteien am wenigsten feuilletonistischen Charakter. Freikonservative und nationalliberale Zeitungen pflegen ihren Inhalt in die Sprache der „Vornehmheit" zu kleiden, und nur selten wird ein anderer Ton angeschlagen. In den Tagen des Kulturkampfes, des Septennatsstreites hörte man wohl diese „scharfe Tonart". Damals handelte es sich um die Geltendmachung von Prinzipien. Sobald aber ruhigere Zeiten eintreten, wird die Sprache der „National-Zeitung" und „Post" staatsmännisch vornehm, ja kühl, ganz entsprechend der Redeweise der Abonnenten. Unzufriedenheit mit den heutigen Zuständen erweckt andere Töne. Die Ultrakonservativen sehnen frühere Zustände herbei, dürfen aber bei ihrer Achtung vor der „Autorität" ihrem Mißbehagen über deren Träger nicht Ausdruck geben. Sie halten die Landwirtschaft für das „Fundament", das Grundbesitzertum für das „Rückgrat des Landes", und so macht sich in der „Kreuzzeitung" eine landjunkerliche Schneidigkeit geltend. Über dieser Schneidigkeit schwebt ein schwacher Hauch pastoraler Salbung. Einige Ähnlichkeit haben „Kreuzzeitung" und „Vorwärts", nämlich in der Schneidigkeit. Doch artet diese in der sozialdemokratischen Presse zur Grobheit aus. Ein Sozialdemokrat hat nicht die geringste Achtung vor geschichtlicher Größe und selbst kein Interesse für die geschichtliche Kleinheit. Er sieht nur in die Zukunft, die ihm alles das bringen soll, was er den gegenwärtig herrschenden Klassen neidet. Das Publikum der sozialdemokratischen Zeitungen ist nicht in einer Erziehungsweise aufgewachsen, deren jahrhundertlange Tradition eine gewisse Ehrfurcht gebietet. Darum kennt es keine Ehrfurcht, und darum ist das Beschimpfen des Gegners ein wesentliches Erfordernis des sozialdemokratischen Journalisten. Nicht als ob dieses Schimpfen ihm allein eigen wäre. Aber er schimpft stets, da er alles persönlich auffaßt und auf eine Persönlichkeit bezieht, während die Journalisten anderer Parteien dieses Schimpfsystem nur dann befolgen, wenn es sich um eine thatsächlich persönliche Fehde handelt. Auf das Tanzvergnügen im sozialdemokratischen Zukunftsstaate folgt in der Regel eine journalistische Keilerei, in der die Schläge den Anhängern der bestehenden Gesellschaftsordnung ausgeteilt werden. Anders machen es die Freisinnigen, sie sind auch in ihrer Kampfesweise weder so traditionell brutal wie Landjunker, noch so proletarisch brutal wie der miß-

vergnügte Handarbeiter. Die freisinnige Partei ist mit der bisherigen Entwickelung unseres Wirtschaftslebens wohl zufrieden, ja sie erscheint ihr als Gipfelpunkt der Kultur, aber sie ist unzufrieden mit den gesetzgebenden Mächten, insbesondere mit denen, welchen die Initiative für gesetzgeberische Maßregeln obliegt. Denn nach Ansicht der Partei hindern diese Mächte eine ruhige Entwickelung unseres politischen und wirtschaftlichen Lebens. Der Kampf richtet sich demnach gegen die Regierung und die ihr verbündeten Parteien. Die Sprache der freisinnigen Zeitungen ist demnach eine Mischung von Optimismus und Pessimismus, sie schlägt nicht wild darein, oder doch nur selten, ist vielmehr spitz und stechend. Ironie ist das vornehmlichste Kennzeichen der Sprache der freisinnigen Zeitungen. Kräftig dareingeschlagen wird nur in solchen Fällen, wo eine Gesetzesübertretung gegen Bestimmungen begangen wird, die die politische Freiheit rechtlich verbürgen. Doch mindern sich die Fälle kräftigen Dreinschlagens, je weiter rechts die von den sozialen Ideen noch nicht erfaßte Partei rückt. Zu erwähnen wäre hier noch die Sprache der antisemitischen Presse, die ihren Stil aus dem Arsenal des Ultrakonservatismus und der Sozialdemokratie entnimmt. Einer näheren Erläuterung dieser Stilbildung bedarf es wohl nicht. Schwer zu charakterisieren ist die Sprache der klerikalen Zeitungen, oder sagen wir lieber der Presse der Zentrumspartei. Eine gewisse Ähnlichkeit zeigt sie bei der Besprechung kirchlicher oder religiöser Fragen mit der Sprache der Ultrakonservativen, und zwar heute, wo nicht mehr Kapläne, sondern Grafen und Barone an der Spitze der Bewegung stehen, mehr als früher. Wo aber politische oder wirtschaftliche Interessen behandelt werden, ist die Sprache je nach dem Parteistandpunkte des Blattes eine mittelparteilich vornehme — doch ist dieser Fall der seltnere — oder eine ironisch spitze oder kräftig dreinschlagende.

Weit einfacher als beim politischen Feuilleton liegen die Verhältnisse beim belletristischen Feuilleton. Selbst diejenigen Zeitungen, die im politischen Teile sich eines vornehmen Tones befleißigen, nehmen keinen Anstand, unterm Strich eine pikante, nervenreizende Sprache zu führen. Die Bewegung, welche etwa seit einem Jahrzehnt durch die deutsche Litteratur geht, hat auch die Zeitungen in zwei litterarische Parteien gespalten, und nicht immer deckt sich politischer mit

litterarischem Konservatismus, politischer mit litterarischem Fortschritt. Daß dieselbe Zeitung über dem Strich eine andere Sprache redet als unterm Strich, ist nicht Seltenes. Ja, besitzt doch eine Berliner Zeitung sogar zwei Feuilletonredakteure, die entgegengesetzten Parteien angehören und sich in den Spalten desselben Blattes bekämpfen. Der Leser kann an dem einen Tage eine Ansicht verdammen, eine litterarische Erscheinung getadelt sehen, die am Tage vorher gelobt worden ist. Die Sprache der „Alten" ist sentimental, abwechselnd zu langatmig und zu kurzatmig, „geistreich" d. h. abstrakt, dabei in der Formung der einzelnen Sätze, im Gebrauch der Hauptwörter und Beiwörter gewandt, und „gesucht" im guten Sinne. Dagegen sprechen die Jungen derb, volkstümlich, oft in abgerissenen Sätzen. Wie die geistreiche Vornehmheit der Alten oft zu bösen Wortwitzen, so führt der volkstümliche Ton der Jungen häufig zur Volkstümelei und zum Pöbelwitz. Nur wenige Feuilletonisten, oder sagen wir lieber Kritiker, verstehen es, aus beiden Arten das Beste zu nehmen, und ihre Namen seien hier gleich genannt: Fritz Mauthner, Paul Schlenther und Heinrich Hart, um nur Berliner Schriftsteller anzuführen. Sie vermeiden den lehrhaften Ton mit all seiner Breitspurigkeit, das epigonenhafte Nachäffen einer formvollendeten Rhetorik früherer Zeiten, und doch sind ihre Sätze nicht minder abgerundet, zeugt die Wahl ihrer Worte nicht minder von feinem Sprachgefühl. Die große Zahl der Kritiker, die sich noch für keine Partei entschlossen haben, schwankt auch im Gebrauch der Sprache und sucht bald durch die Benutzung sprachlicher Eigentümlichkeiten der Neueren, bald durch die Anwendung traditionellen rhetorischen Schmucks zu wirken. Diese Zwiespältigkeit führt zu mannigfachen ergötzlichen Satzbildungen. Aber warum sich gegen Zeitungsschreiber ereifern, wenn wir sehen, daß auch Gelehrte in ihren Schriften nicht anders verfahren! In der That ist der Einfluß feuilletonistischer Sprachbehandlung in der Presse von besonderem Einfluß nicht blos nach unten, auf die Belehrung suchende Masse, sondern auch nach oben, auf die Belehrung bringenden Männer der Wissenschaft gewesen. Mehr als je bemüht man sich heute gerade in wissenschaftlichen Kreisen „schön" zu schreiben, um die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung einem größeren Publikum zugänglich zu machen. Unsere Gelehrten wissen wohl den Wert zu schätzen, den das Eindringen ihrer Thätigkeit

in weite Volkskreise auch für sie selbst hat, und aus diesem Grunde geben sie sich Mühe, eine dem Volke verständliche und angenehme Sprache zu reden. Man vergleiche wissenschaftliche Werke aus dem vorigen und dem Anfang dieses Jahrhunderts mit solchen aus der letzten Zeit, und man wird die ungeheure Verschiedenheit in der Sprachbehandlung finden. Daß die Sprache unserer Presse auf diese Änderung von großem Einfluß gewesen ist, läßt sich kaum bestreiten, und so merken wir an diesem Beispiele wiederum, welche Verdienste unser Zeitungswesen um die Volksbildung gehabt hat. Leider zeigt dieses schöne Bild auch Schattenseiten. In den Zeitungen macht sich eine „populäre" Wissenschaft immer breiter, die mit der wahren Wissenschaft nichts gemein hat. Die seit jeher bestehende Vorliebe der großen Masse für naturwissenschaftliche, geographische, geschichtliche Abhandlungen hat ihre Ursache zunächst in der Neugierde, in dem Triebe, die Geheimnisse des Unbekannten kennen zu lernen. Anstatt diesen rohen Instinkt durch wahre Wissenschaftlichkeit zu einem allgemeinen Wissenstriebe zu veredeln, benutzen ihn viele Journalisten und Schriftsteller zur materiellen Ausbeutung ihrer unvollendeten Kenntnisse. Das Ergebnis ist natürlich, daß der unkundige Leser entweder nach dem Lesen des betreffenden Aufsatzes noch weniger über den behandelten Gegenstand weiß als früher, oder daß er halbe Wahrheiten für ganze nimmt. Die eine Wirkung ist ebenso verderblich wie die andere. Der Respekt vor bedrucktem Papier erstreckt sich bekanntlich nicht blos auf die untere Million, sondern auch auf die oberen Zehntausend. Das allein bringt aber nicht die Leute dazu, alles zu glauben, was in der Zeitung steht. Allgemeine Phrasen, die einen gewissen geheimnisvollen Charakter tragen, Wiederholung der aufgestellten These am Anfang und Ende, anekdotenhafte Art der Erzählung, alles dies vereinigt sich, um auf den Leser geradezu narkotisch zu wirken. Die Zunahme der Halbbildung in allen Bevölkerungsschichten begünstigt dieses Treiben. Der Journalist, der seine Karriere jung antritt, bringt nur halbe Kenntnisse mit, noch ist er nicht dazu gelangt, eigene Forschungen anzustellen, und doch verlangt man von ihm Schnelligkeit im Denken und Schreiben. Hier sitzt der Krebsschaden unseres Zeitungswesens, und aus diesem Hasten und Jagen entspringen alle Fehler, die unserem Zeitungswesen und dem Journalistenstande anhaften. Verlangte man

weniger Schnelligkeit als Gründlichkeit, weniger Äußerlichkeit als Innerlichkeit, es würden sich nicht so viele unreife Elemente dazu drängen, die den ganzen an sich gewiß ehrenwerten Stand blamieren. Diese traurige Thatsache hängt jedoch eng mit einer anderen sozialen Erscheinung zusammen, über die am Schluß gesprochen werden soll.

III.

„Schlagwort" gilt heute fast gleichbedeutend mit Phrase. Aber ebenso wie Phrase in gutem Sinne gebraucht werden kann, ist auch der Gebrauch von Schlagworten nicht immer ein Vorwurf, dann nämlich nicht, wenn das Schlagwort einen bestimmte Verhältnisse umfassenden Inhalt hat. Dieser Inhalt kann nur gegeben werden durch Aufführung von Thatsachen, die den Gebrauch des Schlagworts rechtfertigen. Unsere Journalisten, soweit sie nicht eine wirklich hervorragende Befähigung haben und selbständig zu denken vermögen, verfahren nicht also. Sie machen sich, und das wäre ja an sich ganz lobenswert, alles das zu eigen, was die journalistische Schöpferkraft geistvoller Kollegen erzeugt hat, aber leider nur äußerlich. Wissenschaftliche Kritik — und vornehmlich Kritik ist doch Sache der Presse — prüft jede neue Erscheinung, ob ein alter Erfahrungssatz auf sie passe. Die oberflächlich schnelle Kritik, die mit Fixigkeit arbeiten muß, kann nicht prüfen und braucht, wie schon gesagt, nicht zu prüfen, da das politische oder litterarische Parteiprogramm eine genaue Direktive giebt. Im litterarischen Teile unserer Zeitungen stehen die Schlagworte noch weit mehr im Flor als im politischen. Denn politische Angelegenheiten, die das materielle und soziale Sein der Person unmittelbar betreffen, können schließlich die meisten Leute schon instinktiv beurteilen, wenn sie sich auch nicht über den ursächlichen Zusammenhang und über die geschichtliche Entwickelung klar sind. Das Litterarische liegt aber der Mehrzahl trotz des scheinbar allgemeinen Interesses für diese Dinge ziemlich fern. Nur tiefes und andauerndes Studium, langes Nachdenken befähigt den Menschen zu ästhetischem Urteil. Weil aber die Mehrzahl nicht Zeit noch Lust hat, zu studieren und nachzudenken, vermag man ihr mit Phrasen zu imponieren. Den besten Beweis hierfür giebt ja der große Erfolg mancher Bühnenstücke in neuester Zeit, die fast ausschließlich

Tendenzphrasen und Schlagworte enthalten. Dem belletristischen Feuilletonisten wird daher der Verkehr mit dem Publikum leicht gemacht, und wir sehen ja, daß unter ihnen die unfähigsten derer sitzen, die ihren Beruf verfehlt haben. Nichts ist heute leichter als eine Kritik zu schreiben, dazu ist jeder im stande, der Sekundaner gewesen ist und dessen deutsche Schulaufsätze nur nicht das Prädikat „ungenügend" erhalten haben. Da wird, wenn man nichts weiter sagen kann, mit Worten herumgeworfen wie „stimmungsvoll", ohne daß sich jemand dabei denkt, was das bedeute. Ein beliebter Ausdruck für belletristische Erzeugnisse, die nicht lebendig und nicht tot sind, ist: ein Buch oder ein Drama für „litterarische Feinschmecker". Als Beispiel für das Schlagwort und Phrasenfeuilleton, in dem Witzelei und geistreichelnde Nonchalance das große Wort führen, möge folgende dem „Berliner Tageblatt" vom 13. Juli 1890 entnommene Kritik dienen, deren Verfasser vielleicht auf seine satirische Ader gar stolz sein mag:

„W—f. Eine „Räuber"-Vorstellung im „Ostend-Theater" mit Josef Kainz, Gustav Kober und einem Radau-Enthusiasten. Der dritte dieser Mitwirkenden spielte im ersten Akt seine große Rolle. Es war in der Szene, da die Libertiner ihren Karl Moor zum Räuberhauptmann machen. Herr Kainz hatte eben gesprochen, da erhob sich auf einer der letzten Reihen ein Herr. Noch nicht bejahrt, mit blondem Kinnbart und einem Monocle im Auge. Den riß der Enthusiasmus fort. „Josef Kainz ist der größte Künstler der Welt" — ich glaube, „der Welt" hat er gesagt, und zwar nichtsnutzig laut und vernehmlich. Man schrie Ruhe, was in der That dringend nötig war, der Mann mit dem Monocle ließ sich aber nicht beirren und wollte durchaus Herrn Kainz ein Hoch ausbringen. So mitten in den „Räubern" in den Schiller hinein. Links oben aber in einer Loge stand ein Mädchenpensionat. Es sah wenigstens ganz so aus, als ob es ein Pensionat wäre — ein Dutzend gelber Strohhütchen und zwei Dutzend Zöpfe, und plötzlich ermannt sich die eine der jüngern Damen und ruft: „Josef Kainz ist kein großer Künstler". Ich kann mir nur denken, daß sie sich da versprochen hat. Junge Mädchen, die Herrn Kainz für keinen großen Künstler halten, sind einfach keine junge Mädchen. Nachdem der Mann mit dem Monocle dann abgeführt und dem Polizeileutnant übergeben war, trat glücklich Ruhe ein bis zum Szenenschluß.

aber dann brach die Begeisterung los, und meine Nachbarin zur linken Hand, deren Blumen mir frischer erschienen als ihre Moral, warf dem Sänger nieder die Rose von ihrer Brust.

„Aber wenn man auch die unmoralischen Rosen, die Herr Kainz so sorgsam aufsucht, nicht billigen mag und mit dem Hoch bei offener Szene sich nicht ganz einverstanden erklären kann — man wird gern bestätigen, daß die Künstlerschaft des Herrn Kainz sich gestern voll bewährte. Kainz war bei besserer Laune als in der „Räuber"-Vorstellung des „Deutschen Theaters", in der er vor anderthalb Jahren den Karl Moor spielte. Gerade seine eingeschworenen Parteigänger haben damals zu der Leistung verstohlen und schüchtern die Nase gerümpft. Sie war ihnen zu rhetorisch, zu kräftig, zu wenig geistreich und nervös. Auf deutsch, sie war ihnen zu sehr nach Schiller und zu wenig nach Kainz geraten. Aber eben weil Kainz hier über den nervösen Zärtling ein gutes Stück hinausgekommen ist, zeigt er, daß er ein Schauspieler sein kann, und darum hat er unseren Beifall, die wir nicht all' seinem Thun und Lassen unbedingt zuzustimmen vermögen.

„Herrn Kobers Franz gehört zu des Künstlers besten Gaben. Die Rolle hat ihm vor langen Jahren Triumphe eingetragen, und wenn's gestern keine Triumphe waren, so war's doch lauter und ehrlicher Beifall. Ein Fräulein Griepa spielte die Amalie. Die Dame kommt aus der Provinz und wird in die Provinz zurückkehren.

„Der Enthusiasmus war überall von kräftiger Art. Besonders nach der Sturm- und Drangszene im Parkett. Da rotteten sich die Mägdlein überall zusammen, klatschten in die Händchen und riefen einander zu: „Rettet den Hauptmann!"""

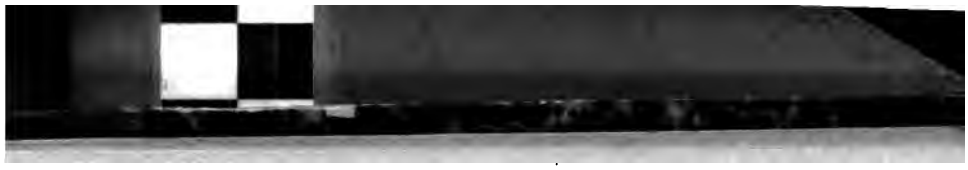
Der Verfasser dieser „Kritik" ist wahrscheinlich ein recht junger Adept der Feuilletonkunst. Aber seine Schreibweise ist typisch für ein gewisses Feuilleton, das sich unterm Strich mancher „großen" Zeitungen umhertreibt. Schon daß sich ein junger Journalist dieser Stilmanierirtheit am Anfange seiner Laufbahn zuwendet, ist bezeichnend für den Geist namentlich großstädtischen Rezententums. Wie der Leutnant im Salon sucht man sich durch wiederholte abgerissene Sätze, die weder Subjekt noch Prädikat enthalten, höchst interessant zu machen. Man versucht sich in heinescher Manier, ohne aber die dreinschlagende Kraft, die inhaltsvolle Plastik, das wahrhafte Können dieses Dichters zu be-

sitzen, und bemüht sich die Unwissenheit mit ödem Witz zu übertünchen. Wenn derartige „Kritiken" in großen hauptstädtischen Blättern spuken, was soll man von den kleinen Provinzialzeitungen verlangen? Allerdings ist die hier abgedruckte Kritik eine der schlimmsten, aber in dieser Art sind sie doch alle mehr oder minder gehalten.

Als Gegensatz dazu möchten wir folgende Kritik aus der „Vossischen Zeitung" anführen:

„Dienstag, 24. Januar. Zum ersten Male: „Baronin Ruth". Schauspiel in vier Akten von Robert Misch. Regie: Herr Hachmann.

„Ihr Großvater war ein polnischer Handelsmann in Gnesen. Dort ließ sich ihr Vater noch im Kaftan trauen. Dann kam er nach Berlin, wurde unbändig reich durch Erbschaft und ehrlichen Gewinn und machte sogar den Zug nach dem Westen mit, obwohl sein Glaube, seine Sitten und Mahlzeiten streng östlich blieben. Ruth selbst fand den Baron ihres Herzens, der den Geldschrank ihres Vaters und nebenbei eine sittenlose Salondame seines Standes liebte. Ein entlassener Diener verrät der Baronin Ruth diese auswärtigen Beziehungen ihres Gemahls. Nachdem schon vorher ein Zerwürfnis gewesen war, weil der Baron die Schwiegereltern nicht einladen wollte, kommt es nun zum Bruche. Die Baronin kehrt dahin zurück, wo sie als Fräulein Goldstein hergekommen war. Das ist, wie sie selbst sich ausdrückt, „das ganze Resumé ihrer Ehe". Für den Baron war sie, wie er selbst seiner Geliebten schreibt, nur „eine Episode seines Lebens". Der Zettel giebt an, das Stück spiele in Berlin in der Gegenwart. Aber seine Muster hat der Verfasser nicht in der Welt des Lebens, sondern auf der Welt der Bretter gesucht. Die schnell verliebte Naive, die einem edlen Weltverächter und Russen, der nie aus dem Frack herauskommt, den Glauben an Liebe wiedergiebt — das ist Theater. Brettern ist die Sprache, brettern die Charakteristik und brettern die an französischen Vorbildern schlecht geschulte Technik. Vereinzelte rührende Züge finden sich in der Schilderung des wackern jüdischen Ehepaares, und mit Hilfe der Darstellerin, Frau Berg, kam aus der guten Mutter fast so etwas heraus wie ein menschliches Wesen, eine Musikus Millerin andrer Konfession. Aber diese verschwindenden Vorzüge rechtfertigten nicht den Beifall der Claque, der nach dem dritten und magersten Akt sogar den Verfasser auf die Bühne verführte.



„Die Titelrolle wurde von der Gattin des Verfassers, Frau Misch-Kastner, gespielt. Es ist wohl anzunehmen, daß sie seinem Ideal entsprach. Und so hätte denn keiner unserer Einwürfe Berechtigung. Denn eine schauspielerische Leistung soll und darf nichts andres sein als die Erfüllung der dichterischen Absicht. P. S."

Welchen Kontrast bildet hier die feine Satire, die bündige Kürze der Sprache bei ausreichender Inhaltsangabe und klarer Darlegung der Fehler wie der Schauspielerleistungen gegenüber der vorher mitgeteilten Kritik!

Wie schon erwähnt, wuchert im politischen Teile der Zeitung die Schlagwortpflanze ebenfalls recht kräftig empor. Spricht ein konservatives Blatt von dem „christlichen Fundament unserer Staats- und Gesellschaftsordnung" so wendet der sozialdemokratische Gegner darauf die Bezeichnung „reaktionär" an. Führt der Sozialdemokrat die „Freiheit und Gleichheit" ins Feld, das „Recht des Volkes", „das Recht der öffentlichen Meinung", so ist der Konservative sofort mit dem Worte „antimonarchisch" da, eine Gesinnung, die als „nationales Unglück" verdammt wird. Der Liberale mischt sich in den Streit und spricht von einem „hirnverbrannten, radikalen Patriotismus", von „Autoritätenkultus" und meint, daß er ebenso „staatserhaltend" sei wie ein Konservativer, was dieser auf keinen Fall gelten lassen will. Nun ruft der Liberale dem Konservativen sein „Agrariertum", „agrarische Begehrlichkeit" vor und die „Liebesgabe" im Interesse des von dem Liberalismus bekämpften „Schutzes der Landwirtschaft". Sofort fallen Konservative und Sozialdemokraten über den Gegner her mit den Schlagworten „Großkapitalismus", „goldene Internationale", „Börsenjobberei", „doktrinäres Manchestertum", „Mammonismus". Die Nationalliberalen insbesondere werden von den Sozialdemokraten mit Schmeichelnamen bedeckt wie „Kohlenbaron", „Schlotjunker". Ob dieser Kampf mit Schlagwortkeulen zur „Klärung der Situation" beiträgt? Die Zeitungen der „staatserhaltenden Parteien" nehmen für sich das Lob der „Verfassungstreue" in Anspruch, während die sozialdemokratische Presse diese Treue als „Machtschwindel" verurteilt, sie verlangt eine Berücksichtigung des „Rechts der Minderheit", worin ihr die freisinnige Presse je nach der Größe ihrer Partei im Parlament beistimmt oder nicht beistimmt, und sie nennt die Zusammensetzung des Parlaments ein „Angstprodukt", ein „Kunstprodukt", womit

die Freisinnigen wieder je nach den Verhältnissen einverstanden oder nicht einverstanden sind. Die Nationalliberalen als „Kompromißpartei" schweigen bei solchen Gelegenheiten gern still, und man sagt darum von ihnen, daß sie „tendenziöse Taktik" treiben; man glaubt und hofft, daß ihre „Versöhnungspolitik" ebenso zu Schanden werde, wie die des Grafen Taaffe, und macht sich über die „nationalliberalen Mannesseelen" lustig. Aber die Nationalliberalen lassen sich nicht bange machen, sondern erwidern, daß sie „gesunde Politik" treiben, und daß sie eine „Ordnungspartei" sind und bleiben werden. Hui geht's gleich wieder namentlich von links los! Wie könnt Ihr Euch überhaupt erdreisten zu reden, Ihr verdankt doch Eure ganze Bedeutung nur dem „System Bismarck", wenn nicht gar dem „System Puttkamer", dem Euer „Lakaienblatt" gedient hat. Seid ihr es nicht gewesen, die zusammen mit den Konservativen die Regierung dazu veranlaßt haben, bei dem geringsten Anlaß „die Klinke der Gesetzgebung" in die Hand zu nehmen, und worauf ging Eure „Gesetzmacherei" hinaus? Auf eine „Plusmacherei", auf eine Besteuerung, die eine „Schraube ohne Ende" darstellt. Ja, habt Ihr nicht im Verein mit den Konservativen durch die Vertretung des nacktesten „Klasseninteresses", der „offiziösen Preßwirtschaft", dem „offiziösen Soldschreibertum", der „Korruption der Presse" Vorschub geleistet? I wo! entgegnet ein ultrakonservatives Blatt. Denn was den letzteren Punkt anbetrifft, so ist Euere Presse korumpiert, weil Ihr „verjudet" seid wie Euere Presse eine „Judenpresse" ist, und was Judenpresse heißt, wißt Ihr wohl, da giebt es weder Treue, noch Glauben, noch „monarchisches Gefühl", wir allein haben das Privilegium auf „deutsche Gesinnung", auf „christliche Liebe", auf „Vaterlandsliebe" gepachtet.

Lassen wir genug sein des grausamen Spiels, denn sonst verdammen uns noch alle Parteien mit einander, die „Hauptsäulen der Orthodoxie" wie die „seichtesten Aufklärer". Wir wollen uns nicht in ein „uferloses Meer" von Schlagworten begeben, und wir glauben, daß durch die angeführten Beispiele unser Zeitungswesen „eine grelle Beleuchtung" erfahren hat. Wenn wir noch der Hoffnung Ausdruck geben, daß die erörterte Preßangelegenheit, die bei Leibe keinen „feindlichen Hintergrund" hat, auch nicht „viel Staub aufwirbeln" wird, so glauben wir mehr als genug in diesem Kapitel geleistet zu haben,

„Vogelstraußpolitik" kann man uns jedenfalls nicht vorwerfen, denn wir haben uns mit der „Kardinalfrage" eingehend beschäftigt.

Doch nein! Wir sehen eben, daß wir mit den letzten Worten in ein anderes Gebiet geraten sind, und zwar in das Gebiet der Leitartikelphrasen. Die Sprache eines Leitartikels soll eine gehobene sein, anregend, lebendig, denn der leitende Aufsatz behandelt in der Regel eine wichtige Tagesfrage von größeren Gesichtspunkten aus. Greifen wir einmal zwei leitende Aufsätze aus zwei Blättern verschiedener politischer Richtungen heraus und geben einen Teil des Inhalts wieder. Der erste Aufsatz ist der Nr. 44 der Kreuzzeitung von 1893 entnommen und kann als einer der besser stilisierten gelten.

„Von der Presse und Verwandtes. Jede tiefer gehende Bewegung im Volksleben schafft sich in der Gegenwart notwendigerweise auch eine Vertretung in der Presse, wenn dieselbe auch keineswegs immer als vollständig betrachtet werden darf. So hat sich aller Schwierigkeiten ungeachtet, die vornehmlich in der Überfülle schon vorhandener Organe aller Art liegen, die antisemitische Denkweise — im weiteren Sinne des Wortes verstanden — nach und nach in Deutschland wie außerhalb unserer Grenzen eine Waffe in der Öffentlichkeit geschaffen, die sich immerhin sehen lassen darf, wenn sie, wie gesagt, auch noch keineswegs ein getreues Bild der wirklichen Lage bietet. Unzählige lesen ihre gewohnten Blätter eben nach wie vor, obwohl sie mit deren Inhalt durchaus nicht einverstanden sind. Dafür ließen sich äußerst drastische Belege bringen; andere können sich aus Gründen geschäftlicher Art von dieser und jener Zeitung nicht trennen u. dgl. — Bei alledem beträgt die Zahl der Blätter, die bei uns zu Lande, d. h. im deutschen Reiche, aus ihrem Gegensatze zum Judentum kein Hehl machen, zur Zeit doch schon zwischen 40 und 50, während eine Reihe anderer unentschieden zwischen beiden Weltanschauungen schwankt, bald dieser, bald jener Zugeständnisse macht, je nachdem sich die Wagschale zu senken scheint. Zu diesen „Lauen" gehören einige der allergrößten und verbreitetsten Organe, unter anderem das „Weltblatt" am Rhein, das sich von seiner Hauptbewerberin am Mittel- und Oberrhein sowie in Süd-Deutschland überhaupt, der „Frankfurter Zeitung", vor kurzem heftig anfahren lassen mußte, weil es — übrigens in der höflichsten, um nicht zu sagen demütigsten Weise — Bedenken gegen eine Be-

teiligung der deutschen Juden an den Bestrebungen des „israelitischen Weltbundes" geäußert hatte, der als eine ausschließlich in nichtdeutschem Interesse wirkende Verbindung bezeichnet wurde. . . . . Unser ganzes Wirtschafts- und Erwerbsleben ist eben von jüdischen Zuständen durchsetzt, die mit unerbittlicher Härte geltend gemacht werden, wo es der „Sache" gilt, sehr oft freilich auch in Fragen rein privater Art. . . . Es ist deshalb durchaus keine Absurdität, zu behaupten, daß von ihrer (der Juden) Seite planmäßig daran gearbeitet werde, judenfeindliche Blätter durch Erwerbung von Schuldtiteln und andere „Freundlichkeiten" dieser Art in ihrer Entwickelung zu hemmen und dann womöglich ganz zu unterbrechen. . . . Je größer eine Bewegung ist, desto mehr muß sie mit Mißerfolgen im einzelnen rechnen, darauf gefaßt sein und sich nichts daraus machen. Aus der Phase des Kleinkrieges ist die antisemitische Bewegung längst heraus; sie darf heute nur nach dem großen Durchschnitt beurteilt werden, Einzelheiten spielen keine Rolle mehr."

Der Aufsatz hält sich, wie man sieht, ziemlich frei von Schlagworten, wenn er auch gerade kein Muster von logischer Argumentation ist. Man kann den Stil mit den vielen eingeschachtelten Sätzen als „klobig" bezeichnen. Steif und ungelenk steht jeder Satz da. Eine Waffe, die sich sehen lassen darf und kein getreues Bild der wirklichen Lage bietet, ist zwar nichts Monströses, aber nicht eben geschmackvoll. Der Artikelschreiber spricht dann von den „beiden Weltanschauungen", ohne diese Weltanschauungen vorher genannt zu haben. Daß Deutschtum und Judentum gemeint sind, muß man erst erraten. Zustände, die mit unerbittlicher Härte geltend gemacht werden, sind auch selten auf dieser Welt, und es kommt auch nicht häufig vor, daß das Erwerbsleben von Zuständen irgend welcher Art durchsetzt ist. Der logische Zusammenhang des zweiten und dritten Satzes ist äußerlich nicht scharf genug oder besser gesagt falsch markiert. „Unzählige lesen ihre gewohnten Blätter *eben* nach wie vor" ist nicht etwa eine Begründung des vorangegangenen Gedankens, sondern eines in den Vorsatz eingeschachtelten Gedankens. Das „eben" bezieht sich nicht auf die Thatsache, daß die antisemitische Bewegung sich eine Waffe geschaffen hat, sondern auf die Schwierigkeit, mit der die Partei zu kämpfen hatte. Ein solcher logischer Fehler beweist etwa nicht mangelndes

logisches Denkvermögen des Verfassers, sondern nur die Hast, mit der die Zeilen auf das Papier geworfen sind. Der Stil dieses Aufsatzes ist für eine Art journalistischer Schreibweise gewiß charakteristisch.

Dem möchten wir einen anderen Aufsatz gegenüberstellen, der ein Muster für die oberflächlich „geistreiche" Behandlung politischer Angelegenheiten bietet. Es ist die Wochenschau vom 30. Januar im „Berliner Tageblatt". Nebenbei bemerkt, gleichen diese Wochenschauen in ihrer gesamten Technik wie ein Ei dem anderen. Bevor wir den Artikel folgen lassen, sei bemerkt, daß die Punkte hier ebenso wie vorher bedeuten, es seien weniger charakteristische Sätze ausgelassen.

„Der freudige Festtag im Hohenzollernhause — die Vermählung der jüngsten Tochter Kaiser Friedrichs — ist für unsere politischen Verhältnisse von guter Vorbedeutung gewesen. Der russische Thronfolger, der sonst während seiner Reisen, die ihn Berlin berühren ließen, nicht ohne Absicht es vermieden hatte, sich in der Hauptstadt des Deutschen Reiches aufzuhalten, nahm im Auftrage seines Vaters, des Zaren, die nach Petersburg ergangene Einladung zu dieser Vermählungsfeier nicht nur an, sondern fühlte sich auch bewogen, seine Anwesenheit in Berlin auf den Geburtstag unseres Kaiser auszudehnen und sie dann nochmals um vierundzwanzig Stunden zu verlängern. Man braucht nicht in die Geheimnisse der Kabinette eingeweiht zu sein, um aus diesen Vorgängen zu erkennen, daß Fürst Bismarck in einem fundamentalen Irrtum sich befand, als er mit soviel Emphase die Meinung aussprach, die Drähte, welche Berlin und Petersburg verbanden, seien seit seinem Rücktritt abgerissen. Die Thatsachen scheinen vielmehr die Wahrnehmung zu erhärten, daß der neue Kurs in bemerkenswerter Weise es verstanden, ohne an dem Allianzverhältnis mit Österreich zu rütteln, bessere Beziehungen zwischen Rußland und dem Deutschen Reiche herzustellen, als sie jemals während der letzten Jahre des Bismarckschen Reichskanzleramtes bestanden hatten.

„Dieser Umstand kann um so weniger in Abrede gestellt werden, als die eingeleiteten Verhandlungen, um mit Rußland zu einem handelspolitischen Einvernehmen zu gelangen — eine Sisyphusarbeit, an der sich Fürst Bismarck Zeit seines Lebens vergeblich abgemüht, — diesmal wirklich in gewissem Sinne Erfolg verheißend zu sein scheinen. Unsere Agrarier, die für alles eine vortreffliche Witterung haben, was

auf ihre Separatintereſſen ſchädigend einzuwirken vermöchte — unſere Agrarier haben mit richtigem Inſtinkt dieſe Lage der Dinge herausgefühlt. Aus dieſem Grunde wurde im preußiſchen Abgeordnetenhaus ein taktiſcher Vorſtoß gegen den Landwirtſchaftsminiſter v. Heyden unternommen, obwohl derſelbe noch bis ganz vor Kurzem als eine der Stützen der wirklich konſervativen Anſchauungen hatte gelten dürfen.... Herr v. Heyden, dem es ſichtlich gegen den Strich ging, ſeine politiſchen Freunde angreifen zu müſſen, verteidigte ſich und ſeine Haltung recht und ſchlecht, ſo gut es eben gehen wollte. Herr Miquel, der Finanzminiſter, hielt es ebenfalls nicht für geraten, die gute Laune der Agrarier, deren er für ſeine Steuervorlagen dringend bedürftig iſt, durch eine ſcharfe Kritik zu verderben. Deshalb war es ungemein praktiſch, daß der Reichstagsabgeordnete Barth Gelegenheit nahm, dieſen agrariſchen Vorſtoß dadurch zu parieren, daß er die Reichsregierung durch den Staatsſekretär des Auswärtigen veranlaßte, gerade in dieſer Frage offen Farbe zu bekennen. Das hat denn auch Freiherr v. Marſchall in überaus anerkennenswerter Weiſe gethan, und diejenigen, welche dieſen Staatsmann bisher als Bönhaſen, oder wie das luſtige Friedrichsruher Witzwort lautete, als „étranger aux affaires“ und nicht als „ministre des affaires étrangères“ hatten gelten laſſen wollen, mußten zu ihrer eigenen Überraſchung erkennen, daß es dem ehemaligen badenſiſchen Staatsanwalt gelungen iſt, die ihm unterſtehende Materie ſich vortrefflich zu aſſimilieren.

„Die alſo amtlich feſtgeſtellten beſſeren Ausſichten für unſer handelspolitiſches Verhältnis mit Rußland erhielten gleichzeitig eine bemerkenswerte Illuſtration durch den Toaſt, welchen Kaiſer Wilhelm auf den ruſſiſchen Zaren ausbrachte, als er mit deſſen Sohne, dem Thronfolger, einem Feſtmahle in der Kaſerne des Kaiſer Alexander-Grenadier-Regiments beiwohnte. Dieſer Trinkſpruch hat das bemerkenswerte Ergebnis gezeitigt, daß er im Auslande für noch bedeutungsvoller gehalten wurde, als es im Inlande der Fall war. Man verſtand an der Themſe, an der Donau, am Tiber wie an der Seine ſehr wohl, was der Kaiſer hat andeuten wollen, als er von den monarchiſchen Traditionen ſprach, welche die Dynaſtien Rußlands und Deutſchlands verbänden. Man begriff und würdigte die Abſicht vollkommen, die ihn an die Waffenbrüderſchaft, die zwiſchen der ruſſiſchen und deutſchen

Armee einst geherrscht, wieder anknüpfen ließ, und man erkannte daraus an den meisten Orten nicht ohne eine gewisse Genugthuung, daß die friedlichen Gesinnungen in Petersburg nach wie vor die Oberhand behalten haben.

„Die Genugthuung, die hier konstatiert werden konnte, herrschte darüber, wie gesagt, an den meisten Orten vor. Natürlich nicht in Paris. Dort begriff man sofort, daß man die kühnen Hoffnungen der Revanchemänner auf die thatkräftige Allianz Rußlands zur Wiedererlangung von Elsaß-Lothringen für geraume Zeit werde zu Grabe tragen müssen. . . .

„Es war ersichtlich, daß Kaiser Alexander III. keine Lust hatte, sich durch den Kot beflecken zu lassen, in welchem die opportunistische Republik umherwatete, ohne doch die Kraft zu besitzen, sich aus diesem übelriechenden Sumpfe zu befreien. Wohl hatte man in Paris versucht, eine kleine Ablenkung nach außen in Szene zu setzen. Die Ausweisung eines italienischen, eines österreichisch-ungarischen und eines deutschen Publizisten aus der französischen Hauptstadt war dazu benutzt worden, um die Unterstellung zu beglaubigen, dieser ganze Panamaskandal sei nichts als eine Zettelung mehr oder weniger hochgestellter Agenten der Dreibundmächte, darauf berechnet, das Freundschaftsverhältnis zwischen Republik und Zarenreich zu erschüttern. Die Boulangisten in der französischen Deputirtenkammer versuchten diese Ausstreuung in offener Parlamentssitzung zu bekräftigen und die Regierung unter dem Ministerpräsidenten Herrn Ribot war stark genug, diesen Verdächtigungen gegenüber ein wohlberechnetes Stillschweigen zu beobachten. Allerdings that sie das zur selben Stunde, da der Minister des Auswärtigen, Herr Develle, sich bemüßigt fand, den in Paris beglaubigten Vertretern des Dreibundes Entschuldigungen über die Anschwärzungen auszudrücken, denen diese Diplomaten in der französischen Presse ausgesetzt gewesen waren. In bemerkenswerter Weise hatte sich der österreichische Botschafter, Graf Hoyos, veranlaßt gefühlt, Reklamationen gegen diese Pariser Preßvorgänge zu formulieren — oder wenn man es genauer ausdrücken will — er hatte es für angemessen erachtet, die Aufmerksamkeit der republikanischen Minister auf die Ausschreitungen der Boulevardpresse zu richten, ohne bestimmte Forderungen an diese Auseinandersetzung zu knüpfen. . . . .

„Auf diese Vorgänge ist denn wohl auch der Umstand zurückzuführen, daß ein Vorschlag politische Beachtung fand, der unter anderen Verhältnissen schwerlich aufgetaucht und noch weniger ernst behandelt worden sein würde. Es ist dies der Vorschlag, die Botschafterposten bei der französischen Republik, soweit sie von den Großmächten in Paris unterhalten werden, eingehen und die Geschäfte daselbst durch Vertreter führen zu lassen, welche nicht so direkt, wie es die Botschafter thun, die Personen der Monarchen repräsentieren, in deren Namen sie bei der Republik akkreditiert sind . . . . . und war Lord Dufferin der Vorwurf nicht erspart geblieben, durch allerhand geheimnißvolle Intriguen das Ansehen Frankreichs zu untergraben.

„Das hat natürlich auch auf England überaus erkältend gewirkt. Und die Art, in welcher die Republik sich beflissen zeigte, ihre Einmischungsgelüste in die egyptische Angelegenheit zu bekräftigen, war noch weniger dazu angethan, die Temperatur für die französischen Interessen in den vereinigten drei Königreichen angenehmer zu gestalten. Es ist ein eigenthümliches Verhängnis, welches über dem Gladstoneschen Kabinet waltet. Im Jahre 1882 hatte das Whigministerium sich entschließen müssen, um des Aufstandes von Arabi Pascha Herr zu werden, zu einer brutalen Beschießung Alexandriens seine Zuflucht zu nehmen." . . .

Zunächst fallen uns in dieser Wochenschau die gewaltsamen Übergänge von einer Materie zur anderen auf. Von vielen Lesern werden diese Übergänge als Ideal logischer Stilistik und geistreichen Denkens angesehen. Wer Geschmack hat und nicht französische Journalistenerzeugnisse für einzig musterhaft hält, wird anderer Meinung sein. Und hier sind wir bei dem Kernpunkt der Zeitungssprachfrage angelangt. Wie dieser Leitartikel, so sind tausend andere französisch und nicht deutsch, freilich französisch nicht dem Inhalte nach, sondern nur in der äußeren Form. Das soll kein Lob sein, sondern vielmehr ein Tadel. Das Ganze ist nur Form, Larve, und die Form ist aus leicht zerreißbarer Pappe, die Larve ist ohne eine Spur von Leben. Man denke sich: Von Kaisersgeburtstag springt der Verfasser auf die ihm verhaßte Bismarcksche Politik, von dieser auf Steuerfragen, von diesen wieder auf unser Verhältnis mit Rußland und dann mit einem verblüffenden Saltomortale auf Frankreich und über den Ärmelkanal ohne Zagen und Bangen nach England hinüber. Und wer auch nur mit geringer

Aufmerksamkeit liest, wird sofort merken, daß der Verfasser uns durch seine Kunststücke von der inhaltlichen Prüfung seiner Schreiberei ablenken will. Was für ein Monstrum ist der zweite Satz, der außerdem noch einige höchst unangenehm wirkende Redensarten enthält wie „Reisen, die ihn Berlin berühren ließen". Das ist nicht Deutsch, sondern schlechtes Französisch. Dabei die überflüssigen Worte selbst in längeren Sätzen, z. B. die gute Laune der Agrarier, deren der Minister bedürftig ist, anstatt des einfachen „bedarf". Wie lächerlich klingt das Pathos in dem Satze: Dieser Trinkspruch hat das bemerkenswerte Ergebnis gezeitigt, daß er im Auslande für noch bedeutungsvoller gehalten wurde, als es im Auslande der Fall war. In Wörtern schwelgen nennt aber das Publikum „geistreich". Vielleicht ist es auch geistreiche Feinheit, wenn ein Minister die ihm unterstehende Materie sich assimiliert.

IV.

Es erübrigt nun noch, über Einzelheiten zu reden. Dem Journalisten wird vorgeworfen, daß er die Sprache unbeweglich mache, daß er ihr jede Plastik raube. Niemand wird glauben, daß jener das mit Absicht thue, denn es wäre eine riesige Dummheit. Der Journalist würde ja dann seine einzige Waffe aus der Hand geben. Zuzugeben ist, daß sich die Tendenz kund giebt, den Gebrauch der Zeitwörter möglichst zu vermindern. Das kann nur geschehen durch eine Substantivierung und Adjektivierung der Zeitwörter. Woher kommt das? Von der Sucht, möglichst viele Gedanken in möglichst wenigen Worten auszudrücken. Die Arbeitsleistung möglichst intensiv zu gestalten, ist aber überhaupt das Kennzeichen unserer Zeit. Der Journalist folgt also nur dem Zuge der Zeit. Macht sich aber nicht in unserer von der Zeitungssprache noch am wenigsten beeinflußten Juristensprache dasselbe Bestreben schon seit Jahrzehnten geltend? Seit dem Auftreten Luthers hat Deutschland nur ein einziges Rechtsbuch erhalten, das auch in sprachlicher Hinsicht mustergiltig genannt werden kann: das preußische allgemeine Landrecht. Die Sprache darin ist einfach und klar, die Sätze sind kurz und deutlich. Woran liegt das aber? Weil das allgemeine Landrecht dem Richter nur allgemeine Direktiven giebt. Je komplizierter

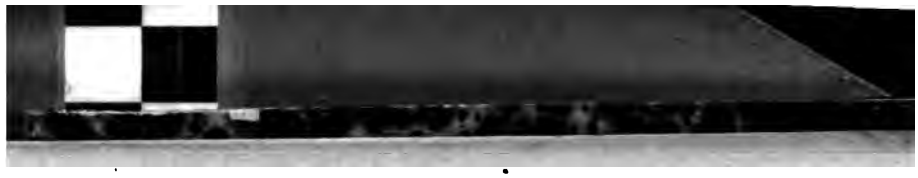
aber die staatlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse wurden, desto schwieriger wurde es auch dem Richter, aus allgemeinen Direktiven ein genügend substantiiertes Urteil herauszuschälen, und man sah sich gegezwungen, für jeden einzelnen Rechtsfall dem Richter eine möglichst genaue Anweisung zu geben. Hätte man das in der Sprache des Landrechts gethan, jedes einzelne Gesetz würde mehrere Bände umfaßt haben. So griff man zu dem oben erwähnten Kürzungsmittel, wofür man in den Staatsurkunden und Verträgen aus früherer Zeit einen Anhaltspunkt hatte. Was Wunder, wenn die Presse, die sich vornehmlich mit der Kritik der politischen Gesetzgebung befaßt, sich von der Sprache dieser Gesetzgebung selbst beeinflussen ließ? Daß sie, um jene vielbesprochene Schnelligkeit in der Berichterstattung zu ermöglichen, um den verhältnismäßig kurz bemessenen Raum auszunutzen und endlich, um der in dem Geiste unserer Zeit liegenden Tendenz gerecht zu werden, gern zu einem Mittel griff, dessen sich die angesehensten Gelehrten bedienten? So lange die Presse keine andere Aufgabe hatte, als die bloße Neugierde zu befriedigen und lediglich Thatsachen mitzuteilen, konnte sie die episch breite Erzählungsform beibehalten, sie konnte es aber nicht mehr, als an Stelle der Erzählung die Kritik trat. Die überhand nehmende Anwendung von Substantiven und Adjektiven ist doch nichts Willkürliches, sie ist doch nicht von einem Journalisten aus lauter Böswilligkeit und sprachlicher Unkenntnis erfunden worden. Ist sie aber aus sprachlicher Unkenntnis entstanden, wie manche behaupten, so liegt das doch an dem mangelhaften Sprachunterricht in den Schulen, dann trägt also nicht der Jounalistenstand, sondern der Lehrerstand die Schuld, und gerade unser Lehrerstand, der mit besonderer Verachtung auf den Zeitungsschreiber blickt, ist von Einflüssen der Presse am meisten verschont geblieben. Überdies ist die Sprache in ewigem Fluß begriffen, und wenn eine Verschiebung kommt, dann läßt sie sich durch nichts aufhalten, mögen unsere Grammatiker noch so sehr zetern. Nach mehreren Jahrzehnten fügen sich die Herren schließlich, da sie einer vollendeten Thatsache gegenüberstehen, und dann fallen recht kluge Worte über das Walten des Sprachgeistes u. a m. Die an der guten, alten Zeit festhalten möchten, brauchen aber nicht allzugroße Furcht zu haben. In der Entwicklung der Sprache gelangt wie in allen anderen Dingen schließlich nur das Notwendige zur Entfaltung, und das Un-

natürliche, Unlogische wird im Laufe der Zeit unterdrückt. Außerdem bedenke man, daß eine litterarische Bewegung entstanden ist, die auf Volkstümlichkeit im Gebrauch der Schriftsprache abzielt. Zweifellos wird diese Reaktion gegen die heutige Sprachbehandlung ihre gute Wirkung haben.

Ein anderer Vorwurf, der gegen die Sprache der Presse erhoben wird, betrifft die Neubildung von Wörtern. Der Vorwurf ist nur zum Teil berechtigt. Soweit er sich gegen häßlich klingende Substantivierung von Zeitwörtern richtet, wird man den Tadlern zustimmen können. Wenn aber z. B. die häufige Anwendung von „seitens" gerügt wird, so muß dagegen Widerspruch erhoben werden. Ebenso gut wie der Gebrauch von „mittels" nicht beanstandet wird, kann man auch den Gebrauch von „seitens" nicht untersagen. Dieses Wort bildet eine wohlthuende Abwechselung für das Verhältnißwort „von", das jetzt häufiger angewandt wird als früher. Allmählich tritt nämlich immer mehr die Neigung hervor, den Gebrauch des Genetivs zu beschränken. Das ist aber nicht ein Kennzeichen gerade unserer Zeit, sondern seit Jahrhunderten bereits nimmt der Gebrauch des Genetivs ab. Vielleicht hat dazu die französische Erziehung der oberen Klassen im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert beigetragen. Keinesfalls ist der Journalismus daran schuld. Die Liebhaber des Genetivs dürfen aber über die Verwendung des „seitens" nicht ungehalten sein. Freilich ist nicht ausgeschlossen, daß allmählich der Genetiv bei „seitens" durch den Dativ verdrängt wird, wie wir das heute bereits bei „trotz" und „laut" sehen. Warum will man übrigens dem Journalisten verwehren, Analogiebildungen zu machen, während unsere Sprachreiniger dasselbe thun? So hat der allgemeine deutsche Sprachverein das Wort „Vorsitzender" durch „Vorsitzer" ersetzt. Er sagt: Es heißt nicht Vorstehender, sondern Vorsteher, nicht Beisitzender, sondern Beisitzer, also ist kein Grund „Vorsitzender" zu sagen. Wir wollen über diese Beweisführung nicht streiten, da sie eine litterar- und sprachgeschichtliche Würdigung unserer Sprachentwickelung vermissen läßt. Was aber dem einen recht ist, das ist dem andern billig. — Häufig tadelt man auch gewisse Neubildungen in Form von Wortzusammensetzungen, z. B. den adverbialen Gebrauch eines Eigenschaftswortes durch Anhängung von „weise", also notwendigerweise, gerüchtweise. Diese Bildungen sind freilich eine besondere

Eigentümlichkeit der Zeitungssprache, aber kaum eine tadelnswerte, wenn sie auch nicht den landläufigen Begriffen von Sprachschönheit entsprechen. Worauf es bei dieser Ausdrucksweise ankommt, ist ihre Kürze und Verständlichkeit. Gewöhnlich werden derartige Worte an den Anfang des Satzes gestellt, womit dem nachfolgenden Inhalt Prägnanz verliehen wird. Beginnt ein Satz mit den Worten: „Gerüchtweise verlautet" so ist der Leser sofort im Klaren, daß das Mitgeteilte nicht wahr und nicht richtig zu sein braucht.. Die Anwendung derartiger Neubildungen kann ja auch zu einem Mißbrauch führen. Aber auch das Beste kann bekanntlich mißbraucht werden. Jedenfalls kann das Affix „weise" an einem Hauptworte diesem einen recht prägnanten Ausdruck verleihen. — Eine recht wichtige Rolle in der Zeitungssprache spielt das Wörtchen „falls" in Zusammensetzungen wie: nötigenfalls, erforderlichenfalls, zutreffendenfalls, vorkommendenfalls. Unsere Puristen müßten eigentlich ob dieser Bildung ihre helle Freude haben; denn der schöne, altdeutsche Genetiv, der immer mehr durch die moderne Präposition mit Dativ oder Akkusativ verdrängt wird, kommt hier zu Ehren. Oder sollte die Zusammenziehung in ein Wort die Herren stören? Ein Bedenken stößt hier freilich auf: Ist „nötigenfalls", „vorkommendenfalls" auch wirklich eine Analogiebildung zu „jedenfalls", „keinesfalls"? „Keinesfalls thu ich das" heißt: In keinem Falle thu ich das. Kann man ebenso statt „nötigenfalls thu ich das" sagen: Im nötigen Falle thu ich das? Gewiß kann man so sagen, wenn es uns heute auch fremd klingt. „Widrigenfalls" ist eine überflüssige Neubildung, da es dafür kürzere und ebenso verständliche Worte giebt, wie z. B. sonst, wogegen. —

Noch eine andere Zusammensetzung sei hier erwähnt. Man liest oft in der Zeitung: Zu Markthallenzwecken wurde das Grundstück angekauft, oder: Zu Bauzwecken ist das Wäldchen abgerodet worden. Kann man diese Verbindung gutheißen? Von vornherein sei betont, daß sie nicht schön klingt. Doch kann man sie auch nicht ganz richtig nennen. Denn ohne Zusammensetzung würde der erste Satz etwa lauten: Zum Zweck der Erbauung einer Markthalle wurde — — oder noch kürzer: Zur Erbauung einer Markthalle wurde . . . Die Sucht nach Kürze hat hier zu einer Zusammensetzung veranlaßt, in der das Mittelglied „Bau" ausgelassen ist. Streng logisch ist diese Ver-



bindung also nicht. Verständlichkeit wird ihr aber wohl niemand abstreiten, und schließlich kommt es auf diese in erster Reihe an. Beginnt irgend eine Nachricht mit der „Spitzmarke" „Zu Markthallenzwecken", so ist der Leser beim ersten Blick unterrichtet, worum es sich handelt, und je nach dem Interesse, das er an der Angelegenheit hat, liest er die Stelle oder übergeht sie. Entspringen doch manche eigentümlichen Satzbildungen dem Bestreben des Zeitungsschreibers, das Schlagwort, welches den Inhalt des Aufsatzes andeutet, zuerst zu setzen, lediglich um dem Leser, der nur in seltenen Fällen alles aus seiner Zeitung liest, einen deutlichen Hinweis zu geben. Bequemlichkeit, Übersichtlichkeit verlangt der verwöhnte Leser auch von seinem Leibblatte.

Weit gerechtfertigter ist dagegen der Vorwurf, daß dem Eigenschaftswort als Prädikat eine Endung angehängt wird. Man liest oft: „Der Preis ist ein niedriger", anstatt „der Preis ist niedrig". Schön ist das nicht, und solche Sprachwendungen haben meistens in Gedankenlosigkeit oder Sucht nach Pathos ihren Grund. Das Pathos wirkt in solchem Falle lächerlich. Ein Journalist sollte um so weniger sich dieses Fehlers schuldig machen, als er damit auch gegen den Grundsatz der Kürze verstößt. Hervorgehoben mag aber auch hier werden, daß unsere besten Schriftsteller sich desselben Fehlers schuldig gemacht haben.

Am lebhaftesten beschäftigt heute die Gemüter die Fremdwörterfrage. Man hat den Unfug, der mit dem Gebrauche von Fremdwörtern getrieben wird, auch auf die Presse zurückführen wollen, aber man thut ihr Unrecht. Unser Kanzlei-, Juristen- und Gelehrtendeutsch wies die meisten Fremdwörter auf zu einer Zeit, wo die Presse noch nicht siebente oder erste Großmacht war. Die Presse hat sogar sprachreinigend gewirkt. Da sie gezwungen war, zum deutschen Volke deutsch zu reden, durfte sie nur in beschränkter Anzahl Fremdwörter anwenden, und wirklich thut sie es heute auch noch nur in geringem Maße. Wo ein Fremdwort gebraucht wird, da geschieht es, weil dieses Fremdwort ein umfassender Begriff geworden ist, und weil ein voller Ersatz durch ein deutsches Wort noch nicht gefunden ist. Die Worte „liberal", „konservativ", „Monarchie", „Demokratie", „Sozialismus", „Legitimität", „Autorität" (in politischem Sinne) begreifen eine ganze Weltanschauung in sich, und es würde schwer sein, deutsche Worte zu finden, die genau denselben Gedankenkreis in sich schließen, nicht, weil die deutsche Sprache

zu arm ist, sondern weil sie zu reich ist und über einen so großen Wortschatz verfügt, daß jedes Wort nur der Ausdruck einer bis zur leisesten Färbung bestimmten Einzelerscheinung ist.

V.

Die Schlagworte und Phrasen, welche in Kap. III behandelt worden sind, beweisen uns den engen Zusammenhang zwischen Presse und Parlament. Die Presse eignet sich gewisse Wort- und Satzwendungen, die in den Parlamentsreden fallen, gern an, sobald sie geeignet sind, eine Wirkung auf die Masse auszuüben. Wir erinnern nur an zahlreiche Bonmots und Schlagworte, die die Zeitungsschreiber dem Fürsten Bismarck nachsprechen. Ein solcher Zusammenhang zwischen Presse und Parlament ist auch leicht zu erklären. Denn das Parlament ist nicht eine Versammlung zum gegenseitigen Gedankenaustausch, zur gegenseitigen Belehrung, wenigstens erfüllt es heute nicht mehr diese Aufgabe. Die Anschauungen über die wichtigsten zur Verhandlung kommenden Fragen sind entweder bereits festgelegt im Parteiprogramm oder werden festgesetzt in Fraktionssitzungen, und wenn sie sich im Laufe der Verhandlungen ändern, so geschieht es aus parteitaktischen Gründen und nicht, weil man sich von dem Gewicht der Gegengründe hat überzeugen lassen. Im Parlament wird nicht für die Abgeordneten geredet, sondern zum Fenster hinaus, d. h. für die Wähler draußen im Lande. Da demgemäß das Parlament in politischen Dingen sich im Grunde dieselbe Aufgabe stellt wie die Presse, so ist es natürlich, daß der Inhalt seiner Verhandlungen und zum Teil auch die Sprache, in der geredet wird, dem Inhalt und der Sprache der Zeitungen einigermaßen gleicht, oder vielmehr das lebendige Wort der „Volksvertreter" auf das geduldige Papier gepreßt wird. Oft genug ist es freilich auch umgekehrt: das vorher gedruckte Wort wird von den Abgeordneten später im Parlament gebraucht.

Doch wäre es falsch zu glauben, daß überhaupt so gesprochen wie geschrieben wird. Im Parlament wird in der Regel schlechter gesprochen als in der Zeitung geschrieben. Da der Redner mit seinen Gedanken weit vorauseilt, so geraten recht häufig Bilder in einander und entstehen schiefe Wortwendungen. Wenn das Prädikat von dem Subjekt

sehr entfernt ist, so kann man darauf wetten, daß unter zehnmal immer neunmal das Prädikat dem Subjekt nicht entspricht. Oft kommen auch Anakoluthe vor, die beim Sprechen ja auch gar nicht zu vermeiden sind. Im Parlament sind aber diese Anakoluthe zu einer regelrechten Gewohnheit geworden, weil die Gebildeten mit Vorliebe lange Sätze zu machen pflegen.

Den Spezialtypus der Parlamentsreden festzustellen ist sehr schwer, da es beim Sprechen noch weit mehr als beim Schreiben auf die Begabung, Bildung und auf das Temperament des einzelnen ankommt; ja, nicht selten kann man aus einer Rede heraus erkennen, welchem Berufe der Sprecher angehört. Die Reden haben auch einen verschiedenen Charakter, je nachdem sie erste Reden oder Antworten in der Debatte sind. Unter ersten Reden, Programmreden, werden solche verstanden, die ohne Rücksicht auf die vorangegangene Erörterung den Standpunkt des Sprechers oder seiner Partei unter erschöpfender Angabe der Gründe darlegen, die das Programm der Partei zu der verhandelten Angelegenheit entwickeln. Reden innerhalb der Debatte müssen aber anderegeartet sein, weil sie gegnerische Angriffe zurückweisen und ihrerseits Angriffe auf die Gegner machen sollen. Solche Debattereden können von den Sprechern nicht wie die Programmreden in der stillen Klause ihres eigenen Heims mit Muße ausgearbeitet werden, nein, hier gilt es, jeden Stoß und Hieb im Wortgefecht sofort zu parieren. Da zeigt es sich denn, daß herzlich wenige Abgeordnete wirkliche Redebegabung haben, und man kann sagen, daß im ganzen deutschen Reichstag nur zwei Leute schneidige Debatters sind: v. Kardorff der Reichsparteiler und der Sozialdemokrat Bebel.

Man kann in jeder Programmrede drei Elemente unterscheiden, und die Analyse ergiebt, daß das erste Element, Berechnung auf Massenwirkung, auf die Wähler im Lande, drei Viertel des Gesamtinhalts bildet, das zweite Element, das Akademische, rein Rhetorische und Abstrakte, ein Sechstel und endlich das dritte Element, das Bestreben, den Gegner zu überzeugen, ein Zwölftel. Die Verhältniszahlen schwanken ja häufig, aber stets ist das erstgenannte Element das überwiegende.

Das Charakteristikum des Akademischen hat eine Parlamentsrede deshalb nötig, weil der Redner trotz aller Tendenz doch das Gefühl

nicht los werden kann, daß er in einer Versammlung ihm an Bildung gleichstehender Männer spricht — und für gebildet hält sich ja jeder Abgeordnete —, und darum versucht er, das Volkstümliche mit einigen akademischen Redensarten zu durchmengen, um den Schein der Vornehmheit zu wahren. Daß er gleichzeitig den Schein erwecken will, als ob er den Gegner von seinen Anschauungen überzeugen möchte, liegt in der Natur der Sache.

Und nun wollen wir an Beispielen aus den Reden hervorragender Parlamentssprecher die parlamentarische Redeweise genauer charakterisieren. Eines sei aber noch erwähnt: die Unterlage für die Beispiele bilden die von dem Redner für den Druck korrigierten stenographischen Berichte, die also ein absolut genaues Bild nicht geben.

Einer der genialsten Redner war unzweifelhaft Fürst Bismarck. Es giebt aber viele Leute, die sich ein falsches Bild von seiner Redeweise machen. Die Stimme war durchaus nicht markig, sondern eher quietschend und nicht immer deutlich. Die Sprache war nicht fließend, ruhig, diplomatisch vornehm, im Gegenteil stockend, bald hastig, bald auffallend langsam und außerordentlich temperamentvoll.

Aus der Rede des Fürsten Bismarck vom 11. Januar 1887 seien hier folgende Sätze hervorgehoben:

„Die verbündeten Regierungen haben durch ihre Vorlage der Überzeugung Ausdruck gegeben, daß die Wehrkraft des deutschen Reiches so, wie sie augenblicklich beschaffen ist, dem deutschen Volke nicht diejenige Bürgschaft für die Verteidigung des Reichsgebietes gewährt, auf welche die Nation ein unverjährbares Recht hat. Diese Überzeugung der verbündeten Regierungen ist begründet durch das Urteil, durch das einstimmige Urteil aller militärischen Autoritäten in Deutschland, Autoritäten, deren Kompetenz in ganz Europa sonst anerkannt wird mit der alleinigen Ausnahme des deutschen Reichstags, wo dem militärischen Urteile dieser Autoritäten, die, ich wiederhole es, sich der Anerkennung Europas erfreuen, dasjenige der Herren Richter, Windthorst, Grillenberger entgegengetreten ist. . . . . Was den moralischen Wert einer solchen Insinuation betrifft und ihre Bedeutung, so will ich doch nur darauf aufmerksam machen, daß sie ungefähr in gleicher Linie stehen würde mit der anderen, wenn wir sagen würden, der Widerstand gegen unsere Vorlage sei eingegeben von dem Wunsche, daß Deutschland im nächsten

Kriege nicht glücklich sein möge. . . . . Sie werden die Thatsache nicht bestreiten, daß der gordische Knoten, unter dessen Verschluß die nationalen Rechte der Deutschen lagen, das Recht, als große Nation zu leben und zu atmen, nur durch das Schwert gelöst werden konnte — leider, und daß auch der französische Krieg nur eine Vervollständigung der kriegerischen Kämpfe bildete, durch welche die Herstellung der deutschen Einheit, das nationale Leben der Deutschen geschaffen und sichergestellt werden mußte. . . . . Also kann man daraus nicht auf kriegerische Gelüste schließen. Wir haben keine kriegerischen Bedürfnisse, wir gehören zu den — was der alte Fürst Metternich nannte: saturierten Staaten, wir haben keine Bedürfnisse, die wir durch das Schwert erkämpfen könnten; und außerdem wenn das der Fall wäre, so blicken Sie doch auf die friedliebende Thätigkeit — und ich sage das ebenso gut nach dem Auslande wie hier zum Reichstage — der kaiserlichen Politik in den letzten 16 Jahren."

Wie frisch mutet uns diese Sprache an trotz der langen Sätze. Das kommt eben daher, daß die Längen der Sätze nicht auf akademische oder juristische Behäbigkeit oder auf diplomatische Schlauheit, sondern auf das lebhafte Temperament, auf die Ueberfülle an Gedanken zurückzuführen ist. Und doch steckt auch hier der Diplomat sein Pfötchen heraus, ein Pfötchen, das allerdings mehr das Aussehen einer Kralle hat. Das ist das Bezeichnende Bismarckscher Dialektik: sie geht auf die eigentliche zur Verhandlung stehende Sache nur äußerst selten ein. Sie sagt: Ihr Gegner meint wohl, wenn Ihr es auch nicht aussprechet, daß wir, die Regierung, die und die Ansicht haben? Wie könnt Ihr eine solche beleidigende Vermutung aussprechen, das wär ja grad so, als wenn wir von Euch annähmen, daß . . . . Und nun wird auf Grund irgend einer beliebigen willkürlichen Annahme der Gegner windelweich geschlagen, so daß der Zuschauer, von dem Kerne der Streitfrage abgelenkt, dem Sieger zujubelt. Fürst Bismarck hat immer mit Schlagworten operiert, und seine Worte haben wirklich eine dreinschlagende Kraft bewiesen. So spricht er hier zunächst von dem unverjährbaren Recht der Nation und entflammt dadurch die Begeisterung des Patrioten, er führt die militärischen, in ganz Europa anerkannten Autoritäten ins Feld und gewinnt mit diesen wenigen Worten schon die Zweifler, und nun hat er leichtes Spiel, die Gegner lächerlich zu

machen durch eine Antitheſe, hier Autoritäten wie Moltke, dort Richter, Windthorſt, Grillenberger. Eine ſolche Gegenüberſtellung konnte ihre Wirkung nicht verfehlen. Er ſagt weiter: Sie können die Thatſache nicht beſtreiten, daß das Recht der Deutſchen nach Freiheit und Größe nur durch das Schwert erreicht werden konnte. Auch nicht die Spur eines Beweiſes für dieſe Behauptung finden wir. Als Realpolitiker beruft er ſich auf Thatſachen und negiert dann jede andere Möglichkeit. Die Zuhörer wagen angeſichts der Macht der Perſönlichkeit keinen Widerſpruch. Aus jeder Rede des Fürſten Bismarck, aus der Wahl jedes einzelnen Wortes ſpricht das Bewußtſein ſeiner Autorität, und mit diplomatiſcher Gewandtheit ſetzt er ſeiner Autorität noch die anderer Leute hinzu. Er liebt es, durch Ausſprüche bedeutender Männer die Verſammlung für ſich zu gewinnen, und durch dieſe Benutzung erhält ſeine Rede neben dem Kraftvollen auch etwas Geiſtreiches. Eine von ihm ſehr beliebte Art, ſeinen Worten Nachdruck zu geben, iſt die Anwendung engliſcher oder franzöſiſcher Redensarten. Das verleiht der Rede etwas Intereſſantes. Für Herrn Wuſtmann aber ſei bemerkt, daß auch Fürſt Bismarck das Wörtchen „welcher" häufig gebraucht hat, ohne daß ſeine Rede an Kraft und Lebendigkeit einbüßte. Bewundernswert iſt der unerſchöpfliche Reichtum an Vergleichen, Bildern und abwechſelnden Satzkonſtruktionen, die wir bei keinem anderen Redner wieder finden. Vom Diplomaten hat er die Methode, den Gegner auf ſeinem eigenen Felde zu bekämpfen, wahrhaft volksmäßig und volkstümlich iſt aber die Sprache, plaſtiſch, ohne regelrecht zu ſein, deutlich und dabei doch langatmig.

Wie kontraſtiert dagegen die Redeweiſe ſeines heftigſten Gegners, des Abg. Eugen Richter, des einzigen Mannes wohl, der genau ſo ſpricht, wie er ſchreibt. Man leſe eine ſeiner Reden und vergleiche damit einen Leitartikel in der „Freiſinnigen Zeitung"! Der Stil iſt nichts weniger als ſchön. Wuchtige Kürze und ſchneidige Prägnanz, bewundernswerte Detailmalerei fallen uns bei dieſem Redner insbeſondere auf. Keine Phraſe, nicht der geringſte rhetoriſche Schmuck wird angewendet, und doch kann man dem Manne ſtundenlang zuhören, auch wenn er von den ſcheinbar langweiligſten Dingen redet. Er hat, man erlaube den Vergleich und lache nicht, eine gewiſſe Ähnlichkeit mit Leſſing, der ja auch ſo intereſſant über jedes Thema ſchreiben konnte. Die

Ähnlichkeit beider liegt in der Art ihrer Deduktion. Die Ausführungen Richters gehen zunächst von dem positiven Programm der Partei aus, und auf dem Grunde dieses Programms wird dann das Gebäude einer von der Regierung vorgeschlagenen Maßregel aufgerichtet. Nun wird zwischen dem Grund und Boden und dem Gebäude ein Vergleich angestellt und nach vielerlei Experimenten wird dargethan, dieses Gebäude paßt nicht auf diesen Platz, also fort mit ihm, oder es schmückt den Platz, also bleibe es stehen, nur erhalte es noch hier ein Fenster, dort eine Säule und dort wieder etwas Stuck mehr dazu. In den meisten Fällen heißt es allerdings: fort! Die Versuchsgegenstände, mit denen Richter seine Beweise führt, sind Zahlen, und die Hälfte seiner Reden ist oft mit Zahlen gespickt. Wenn diese Aneinanderreihungen von Ziffern dem Hörer nicht langweilig erscheinen, so liegt das an ihrer Gruppierung, mittels deren grelle Kontraste hervorgebracht werden, und es liegt allerdings auch an dem Sprachorgan Richters, welches den Mann wie selten einen zum Volksredner befähigt. Richter spricht so, daß das Stenogramm nur selten einer Korrektur bedarf. Zum Beweise des Gesagten mögen einige Stellen aus der Rede Richters vom 7. März 1887 nach den Septennatswahlen dienen.

„Als ich zum letzten Male hier über die Militärvorlage sprach, da schloß ich mit den Worten: ‚Ob wir mit vielen oder wenigen in den neuen Reichstag zurückkehren, unser Standpunkt der Vorlage gegenüber wird alsdann ein unveränderter sein. Unser Standpunkt hat sich gegenüber der früheren Wahlperiode nicht verändert. Um diesen zum Ausdruck zu bringen, werden wir den Antrag v. Stauffenberg aus der früheren Verhandlung, die Friedenspräsenzstärke einschließlich der verlangten Erhöhung von 41 000 Mann für die Dauer von nur drei Jahren zu bewilligen, auch diesmal bei der zweiten Beratung wieder einbringen, und sollte dieser Antrag in der Minderheit bleiben, gegen das Septennat und demgemäß gegen die Militärvorlage stimmen. Andere weniger wichtige Anträge einzubringen, verzichten wir, nur behalten wir uns vor, diejenige Resolution wieder einzubringen, welche vorschlägt, die Deckung der Mehrkosten, welche aus dieser Militärvorlage erwachsen, im Wege einer Reichseinkommensteuer herbeizuführen. Wir sind der Meinung, daß, jemehr die Steigerung der persönlichen Militärlast fast ausschließlich den minder wohlhabenden Volksmassen zufällt,

es umsomehr gerechtfertigt ist, wenn die finanziellen Mehrlasten, die aus der Erhöhung der Präsenzstärke erwachsen, von den wohlhabenden Klassen ausschließlich getragen werden."

Und nun einige Stellen aus einer anderen Rede bei der zweiten Beratung der hier in Frage stehenden Vorlage!

„Meine Herren! Mehr als ein Drittel dieser Forderungen entfällt bekanntlich auf die neue Ausrüstung der einzelnen Mannschaften in Bezug auf das Gepäck und einzelne Ausrüstungsgegenstände. Es ist dieser Teil der Forderungen so wenig Geheimnis, daß man bekanntlich Mannschaften mit neuen Ausrüstungsstücken an fremde Höfe geschickt hat, um auch die anderen Militärverwaltungen von den Vorzügen dieser neuen Ausrüstung zu überzeugen. Es treffen daher auf diesen Teil der Forderungen die Gründe, welche man geltend gemacht hat in Bezug auf die Geheimhaltung dem Auslande gegenüber, in keiner Weise zu. Anderseits ist in der Budgetkommission hervorgehoben worden, daß hier mit Rücksicht auf die Ausführung der Neuerungen im Inlande aus geschäftlichen Interessen, aus Rücksichten der Sparsamkeit, der Finanzverwaltung, es zweckmäßig sei, diese Summe nicht zu spezialisieren und nicht genau zu beziffern, welche Summe auf diese an und für sich nicht geheimen Zwecke entfällt."

In diesen Citaten sehen wir zweierlei: erstens, daß kein Wort zu viel gebraucht ist und zweitens, daß die Sätze kompakt, ja klobig sind. Ganz entsprechend der Kampfweise Richters, die einen Kampf mit Streitäxten und Keulen, nicht aber mit Flinten und Degen darstellt. Aus der journalistischen Praxis herübergenommen ist auch die Häufung von Substantiven, die dem Streben nach Kürze entspringt. Besonders bemerkenswert ist in der Richterschen Redeweise der häufige Gebrauch von „in Bezug auf" und der Anwendung des imperſonellen „Es" am Anfang der Sätze.

Wiederum das Gegenteil Richterscher Redeweise war die des verstorbenen Windthorst. Mit Bismarck hatte dieser insofern eine Ähnlichkeit, als er sich nur äußerst selten auf das eigentliche Kampfgebiet wagte. Stets ging er schnurrend wie die Katze um den heißen Brei herum und verbrannte sich nie den Mund. Wie selten einer verstand er es viel zu reden und wenig zu sagen. Die Hauptthätigkeit Windthorsts lag auch nicht in der Ausübung rednerischen Talents,

sondern in parteiorganisatorischer und taktischer Wirksamkeit. Auf den ersten Blick merkte man ihm den Juristen der alten Schule an. Seine Rede war mit Fremdwörtern gespickt, und neun Zehntel davon waren überflüssig. Die Aufmerksamkeit, die man Windthorst zuwandte, wenn er einmal sprach, galt nicht dem Redner, sondern dem hervorragenden Parteiführer. Man brauchte bei Windthorst nicht gespannt zu sein auf den Inhalt seiner Rede, denn lange Erfahrung hatte jeden Parlamentarier zu der Überzeugung gebracht, daß man nach einer Windthorstschen Rede ebenso klug war wie zuvor. Windthorst bediente sich im allgemeinen nicht zu langer Sätze und fing sehr gern mit einem Hauptsatze an. Der Raum gestattet uns nicht, eine Rede Windthorsts als Beispiel hier aufzuführen; ein kleiner Teil einer Rede aber würde kein klares Bild über seine Art, zu beweisen, zu bekämpfen, zu begründen gewähren.

Ganz anders geartet ist die Redeweise v. Bennigsens, eines der heftigsten Gegner Windthorsts. Der Grundcharakter seiner Reden wie der ganzen Persönlichkeit ist Vornehmheit. Nie entschlüpft ihm ein beleidigendes oder gar ein derbes Wort, nie zeigt er eine herbe Schärfe. Nein, ruhig, gleichmäßig, immer von großen Gesichtspunkten ausgehend und sich niemals in kleinlichen Zank verlierend, freilich auch nicht strikte Beweise führend — so spricht Bennigsen, und mit achtungsvoller Aufmerksamkeit hören die Anwesenden zu. Nur diese Ruhe und Gleichmäßigkeit ermöglicht es ihm, ungeheuer große Perioden zu bilden, ohne daß der Zusammenhang verloren geht. Freilich lesen sich diese Perioden lange nicht so gut, als sie sich anhören. Folgende Probe aus der Rede vom 7. März 1887 möge genügen:

„Meine Herren, es ist der lebhafte Wunsch meiner politischen Freunde, daß der Gesetzentwurf über die Friedenspräsenzstärke des Heeres ohne kommissarische Beratung in wenigen Tagen erledigt und angenommen werde. Schon der letzte Reichstag hat über wesentliche Teile der unveränderten Vorlage, über die Vermehrung der Truppenteile, über die Erhöhung der Friedenspräsenzziffer eine erfreuliche Übereinstimmung zuletzt herbeigeführt, allein die Meinungsverschiedenheit über die Zeitdauer der erhöhten Friedensziffer ist unausgeglichen geblieben. . . . .

„Schon der Herr Kriegsminister hat darauf hingewiesen, daß in der erschöpfenden Erörterung der Militärfrage in dem letzten Reichstage,

in der Presse, während der Wahlen, der Gegenstand so nach allen Seiten durchsprochen und durchkämpft ist, daß es nahezu unmöglich erscheinen muß, neue Gründe und Thatsachen von Bedeutung für oder wider herbeizubringen.

„In dieser Lage, nachdem das endliche Schicksal der Vorlage durch die Wahlen entschieden ist, in einer Angelegenheit von überwiegend nationaler Bedeutung, angesichts der Vorgänge in den Nachbarländern, deren Vertretungen die Forderungen für die Verstärkung der Wehrkraft unbeanstandet, sogar einstimmig bewilligt haben, glaube ich, keinen Widerspruch, wenigstens keinen ernsten Widerspruch zu erfahren, wenn ich behaupte: es ist den Parteien des Reichtags aus der Mehrheit wie aus der Opposition, es ist des ganzen Reichstags als der großen Körperschaft, welche Deutschland vertritt, würdiger, in einer solchen Lage zu verzichten auf den Austrag der leidenschaftlichen Kämpfe, welche Deutschland überhaupt durchwühlen, und welche neuerdings wieder so lebendig zum Ausdruck gekommen sind."

So lange Sätze wie der letztangeführte finden wir bei v. Bennigsen sehr häufig, und sie sind das beste Charakteristikum für die Redeweise des hervorragenden Parteiführers. Sie entsprechen auch der Versöhnungspolitik, der Kompromißnatur des Mannes, der niemals darauf ausgeht zu agitieren und Zündstoff in die Massen hineinzuwerfen. Weil er eben kein Agitator ist, deshalb sind seine Sätze durchwegs lang und alle positiven Inhalts. v. Bennigsen ist der Redner, der die wenigsten Fragezeichen macht, und darum ist seine Rede auch etwas einförmig, wenn auch nicht uninteressant. Sie trägt mehr als die Rede anderer Parlamentarier den Charakter, den wir vorher als akademisch bezeichnet haben.

Sehen wir uns nun in der konservativen Partei um, so finden wir nur einen einzigen Abgeordneten, dessen Reden überaus wirksam sind, nämlich Stöcker. Die Technik und Sprache seiner parlamentarischen Reden sind eine Mischung von Kanzel- und Volksversammlungssprache. Der letzteren sind namentlich einige recht derbe Wortwendungen, Beispiele und Vergleiche entnommen. Stöcker beweist fast niemals, sondern pflegt nur zu behaupten. Er wählt einen Satz aus der Rede eines politischen Gegners und versucht mit verschiedenen dialektischen Kunststücken den Gegner persönlich lächerlich zu machen, auf ausführliche

Gegengründe läßt er sich nicht ein. Hat er das in genügendem Maße gethan und dafür reichen Beifall von seinen Parteigenossen geerntet, so geht er dazu über, einen allgemeinen Satz aus dem Kreise seiner Anschauungen auszusprechen und auf diesen Satz zehn andere zu bauen, die nur Variationen des ersteren sind. Aber diese Variationen machen Eindruck, weil die gewählten Phrasen angenehm abwechseln und die Konstruktion jedes folgenden Satzes eine andere ist als die des vorhergehenden. Sodann stellt er wieder eine ganz allgemeine Behauptung auf und verfährt in gleicher Weise wie beschrieben. Kein Abgeordneter im ganzen Reichstage und im preußischen Abgeordnetenhause verwendet so viele Schlagworte und Phrasen wie Stöcker.

Ein Beispiel aus der Rede in der Sitzung des Abgeordnetenhauses vom 28. Januar 1893!

„Damit ist es doch nicht gethan, daß man uns fragt: Wollen Sie uns wieder in das Mittelalter zurückführen? Die Emanzipation und die bürgerliche Gleichberechtigung abschaffen? Die Frage lautet so: Wie haben denn unsere jüdischen Mitbürger sich der Emanzipation gegenüber betragen? Das fordert doch die völlige staatsbürgerliche Gleichberechtigung als Bedingung, daß man auch völlig in das Wesen eines Volkes eingeht. Nun bin ich dessen ganz gewiß, daß die Juden, soweit es ihnen nützlich ist, soweit sie Anteil suchen an dem Erwerb, an der äußeren Kultur, an politischer Macht, allerdings den Wunsch haben, ins deutsche Volksleben einzugehen. Sie haben aber auf der anderen Seite wiederum den Wunsch, wo es ihnen nützt, für sich zu bleiben, ganz jüdisch zu bleiben. Hin und wieder sprechen sie es aus, sie seien ein Volk und würden es bleiben. Sie strecken ihre Fühlfäden international nach den Juden aller anderen Völker aus und bleiben so mitten in der Kulturwelt, die sie mit staatsbürgerlichen Rechten bedacht hat, ein fremder Körper. Wo es ihm paßt, sagt der Jude: Ich bin Deutscher, und wo es ihm anders paßt, sagt er: Ich bin Jude. In dieser Zwitterstellung übt er in der That einen unheilvollen Einfluß auf die Völker der Gegenwart. Es ist in der That nicht zu viel gesagt, wenn man, und zwar nicht bloß auf dem materiellen, sondern auch auf dem geistigen Gebiete sagt: Was uns not thut, ist nicht mehr die Emanzipation der Juden von mittelalterlichen Vorstellungen und Gesetzen, sondern eine Emanzipation der christlichen Völker von der Übermacht der Juden,

eine Emanzipation ganzer Bauernschaften, ganzer Handwerkerkreise, im Grunde unseres ganzen Volkes von dem Judengift, das durch eine schamlose Presse in die Adern des Volkes getrieben wird."

Damit ist der eine Gedanke erledigt — und diese wenigen Zeilen werden wohl genügen, um das früher Gesagte zu beweisen. Mag man diese Redeweise die Sprache der Begeisterung, mag man sie die Sprache des Fanatismus oder auch demagogischer Hetzerei nennen, sie ist keinesfalls die Sprache sachlicher und logischer Diskussion. Jede Rede und jeder einzelne Teil derselben zeigt diesen Typus.

Begeistert, fanatisch ist ja auch die Sprache der Sozialdemokraten, auch sie scheuen sich nicht, Angriff auf Angriff zu häufen, aber ihr geistreichster Wortführer, Bebel, sucht doch stets klar zu machen, weshalb die üblen Zustände eingetreten sind. Er wiederholt in jeder seiner Reden denselben Gedanken. Was für Stöcker die Entchristlichung des Volkes durch Judengeld und Judenpresse, das ist für Bebel allgemeiner der Kapitalismus. Für Bebel ist es auch wohl leichter, einen Beweis zu führen als für Stöcker. Denn jener rechnet niemals mit ethischen, sondern immer nur mit materialistisch-ökonomischen Momenten, und das Greifbare läßt sich auch greifbarer in der Rede gestalten. Wie Stöckers Reden pastoral und volkstümlich zugleich sind, so verbindet Bebel das Akademische, das Wissenschaftliche mit dem Volkstümlichen. Die Reden Bebels zeigen darum nicht dieselbe Wucht, dieselbe Lebendigkeit wie die Stöckers, sie reißen nicht so hin. Zwar gebraucht er manch kräftiges Schlagwort, aber die Sätze sind länger als bei Stöcker und bilden eine logische Gedankenreihe. Draußen in Volksversammlungen erntet Bebel so reichen Beifall, weil der Grundsatz, von dem er ausgeht, den Massen wahrscheinlich erscheint, im Reichstage läßt seine Rede aber immerhin kalt, weil alle Gegenparteien von grundsätzlich anderen Anschauungen ausgehen. Und doch hört man ihn auch hier mit gespannter Aufmerksamkeit an, und das ist zurückzuführen auf die Achtung vor dem Charakter Bebels, auf seine Bedeutung, die er sich durch eigene Kraft errungen, wie auf die Klarheit seines Denkens, die umsomehr fesselt, als man so lange Zeit gewöhnt war, Sozialdemokraten als utopistische Schwärmer zu betrachten. Eine besondere Eigentümlichkeit bei Bebel ist nicht bloß der häufige Gebrauch von Worten wie: bürgerliche Gesellschaftsordnung,

Bourgeois, kapitalistische Entwicklung, sondern auch der Verbindung zweier Sätze durch die Wendung: In dem Maße wie . . .

Nachdem wir die Sprache der bedeutendsten Parlamentsredner zu charakterisieren versucht haben, erübrigt nur noch zu fragen: Wie wirkt die Redeweise in dem öffentlichen Institut „Parlament" auf die Redeweise des öffentlichen Instituts „Presse"? Daß beide an und für sich in engem Zusammenhange mit einander stehen, liegt in der Natur der Sache. Das Parlament baute sich geradezu auf der Presse auf, und ohne Presse hätten wir niemals ein Parlament gehabt. Das Parlament bedarf auch der Presse, zumal meistens zum Fenster hinausgeredet wird. Vom Parlament bezieht die politische Presse wiederum den größten Teil ihres Sachmaterials. Da nun die Presse das Ursprüngliche, das Parlament erst ein zweites Product des Strebens nach Öffentlichkeit des politischen Lebens ist, da ferner das Parlament unstreitig an Bedeutung eingebüßt hat, so könnte man schon daraus folgern, daß die Presse auf das Parlament weit mehr wirke als umgekehrt, und was vom Inhalt, das kann man auch von der Sprache behaupten. Thatsächlich sehen wir aber auch, wie den Parteien, bevor eine Sache im Parlament zur Verhandlung kommt, in der Presse die Direktiven gegeben werden, und mit Staunen bemerken wir, wenn wir die Reden hören oder lesen, fast genau die Sprache, die vorher in den Zeitungen geführt worden ist. Von diesem Gesichtspunkt aus kann man wohl auch die Sprache des Parlaments papieren nennen. Und daß inhaltlich und sprachlich die Presse einen ungeheuren Einfluß hat, ist auch leicht daraus zu erklären, daß in den Redaktionen weit mehr Intelligenz, Sachkenntnis und Denkschärfe sich vereinigt als im Parlament, dessen Mitglieder vielleicht alle ehrenhafte Leute sind, aber keineswegs die berufenen Vertreter des im Volke lebenden Geistes und der Volkssittlichkeit. Diese Zusammensetzung verschuldet auch das Sinken des Ansehens der gesetzlichen Volksvertretung.

Selbst das feuilletonistische Moment fehlt in der Sprache des Parlaments nicht. Das zeigt die Redeweise gerade Stöckers recht deutlich. Die Witze, die inmitten einer sachlichen Diskussion auf Personen eingestreut werden, haben zweifellos feuilletonistischen Charakter, ja die ganze Art und Weise zu reden und die ausgesprochene Anschauung als unumstößliche Wahrheit hinzustellen, ist Kennzeichen des Feuilletons. Stöckers Reden wie auch die mancher anderen Abgeordneten lassen sich

am besten mit dem Ausdruck „rhetorische Feuilletons" bezeichnen. Nicht immer war es mit der Sprache des Parlaments so. Aus den Parlamentsreden früherer Jahre klingt, wie auch die Sprache sonst sein mag, ein so begeisterter Ernst durch und das Bestreben, den Gegner zu überzeugen, daß man von einem feuilletonmäßigen Charakter nicht sprechen kann. Nachdem aber die Parteien ein genügend abgelagertes Programm in sich aufgenommen haben, ist es anders geworden wie in der Presse, so auch im Parlament. Tritt einmal wieder eine Umgestaltung der Parteien ein, so wird auch die Sprache anders, und dann wird auch das Interesse des Volkes an den Verhandlungen seiner gesetzlichen Vertreter ein lebendigeres sein. Vorher muß sich aber die Sprache der Presse ändern. Daß aber eine gründliche Umänderung eintreffen wird, darauf deuten viele Anzeichen hin.

VI.

Ein solches Anzeichen ist, daß die Abonnentenzahl der Blätter, die schmutzige Skandalgeschichten mit frivoler Sprache zu umkleiden pflegen, fortwährend abnimmt. Ein zweites Anzeichen hierfür ist das in einigen Zeitungen nunmehr ostentativ zu Tage tretende Bestreben, eine möglichst nüchterne Sprache zu führen. Die freudigste Hoffnung erweckt aber die zunehmende Teilung der Arbeit im Zeitungswesen. Wenn jedes einzelne Gebiet der inneren Politik, Partei-, Steuer-, Militär-, Arbeiterfragen u. s. w. je von einem besonderen Referenten behandelt werden, so ist diesen eher die Möglichkeit gewährt, sich in ihrem Ressort umfassendes Wissen und eindringende Sachkenntnis zu erwerben. Im Besitze derselben werden die Journalisten nötigenfalls auch Schnelligkeit mit Richtigkeit verbinden, sodaß zwischen Sprache und Inhalt Harmonie besteht. Eines müßte aber dazu kommen, ein wirtschaftliches Moment. Nur bei guter Bezahlung können tüchtige Kräfte gewonnen werden, und nur eine ausreichende Honorierung wird die Mehrzahl der Journalisten zur Gründlichkeit anspornen. Hier liegt ein Stück sozialer Frage; denn Journalist sein bildet an und für sich noch keine verfehlte Existenz, und ein Zeitungsschreiber ist noch immer nicht deswegen ein Geistesproletarier, weil er vielleicht im regelrechten Examen Schiffbruch gelitten hat. Das satte bureaukratische Beamtentum mit seinem pensionsfähigen Stolze mag auf den jeden Tag neu um sein Brot ringenden Zeitungsschreiber ver-

ächtlich hinabblicken wie der wohlgenährte Rentier auf den schweißtriefenden Straßenkehrer, aber eines ernsten Mannes ist es nicht würdig, die Vertreter eines Berufes zu schmähen, der von der höchsten kulturellen Bedeutung ist. Man scheint sich von der ungeheuren Arbeitskraft und Arbeitslast des Journalisten eine ganz falsche Vorstellung zu machen. Die Arbeit gerade derjenigen Journalisten aber, welche das Nützlichste und Meiste leisten, wird am allerschlechtesten bezahlt. Wer dagegen der Gedankenlosigkeit des Publikums und seinen schlechtesten Instinkten am meisten Rechnung zu tragen versteht, erhält den höchsten Lohn. Nicht der „verfehlte Beruf" oder gar seine Arbeit macht den Journalisten zum Proletarier, sondern seine materielle Stellung, seine Abhängigkeit von dem besitzenden Verleger. Der Zwang, das Edelste, was der Mensch hat und das Beste, den Geist, den Verstand, in den Dienst des Kapitalisten zu stellen und die Gedanken ummodeln zu müssen nach der Laune und dem häufig plebejischen Geschmack des Brodgebers, macht den Journalisten zum Proletarier. Wer sich diesem Zwange nicht fügt, kommt nur selten hinauf. Was kann nun geschehen, um den Journalisten zu emanzipieren? Zwei Möglichkeiten sind gegeben.

Die eine Möglichkeit ist die Trennung des Journalismus vom Reportertum und womöglich auch von der Redaktionsarbeit. Das würde das Wesen des Journalismus vertiefen. Der Journalist soll nicht für den Tag, sondern über den Tag schreiben. Er hat zweierlei Aufgaben zu erfüllen: den Grundton der Volksstimmung wiederzugeben und auf die Volksmeinung Einfluß zu üben, indem er die guten Gedanken und Gefühle von den bösen sondert. Dazu ist er aber nur imstande, wenn ihm die Last abgenommen wird, die nackten Thatsachen aufzuzeichnen und sie nach bestimmtem Schema zu registrieren. Wird ihm das Rohmaterial fertig geliefert, so vermag er gründlich zu kritisieren. Dem Publikum liegt zunächst daran, die Ereignisse kennen zu lernen. Eine sofortige Kritik verwirrt es nur und macht es unklar in seinen Anschauungen. Darum sollte die Kritik nicht zusammen mit den brühwarmen Nachrichten geliefert werden. Für den politischen Teil leuchtet das ohne weiteres ein. Aber auch auf den feuilletonistischen Abschnitt trifft es zu. Wenn z. B. ein Schauspiel aufgeführt wird, so kann der äußere Erfolg sofort konstatiert werden. Um wie viel gründlicher würde und müßte die Kritik sein, wenn sie erst einige Tage später erfolgte.

In den Wochen- und Monatsschriften erscheinen ja die Kritiken über politische und litterarische Ereignisse etwas später, und sie sind teilweise auch etwas besser, gehaltvoller als die in den Tageszeitungen. Leider haben sich die kühnen Hoffnungen auf eine Besserung unserer Preßzustände durch die Zeitschriften nur in geringem Maße verwirklicht. Kein Mensch kann aber leugnen, daß ihr Inhalt und ihre Sprache derjenigen der Zeitungen bei weitem überlegen ist, und die Hoffnung, daß allmählich die Zeitschriften doch eine Änderung der Verhältnisse herbeiführen werden, soll man nicht aufgeben. Würde nicht der Journalismus eine geachtetere soziale Stellung einnehmen, wenn er sich den Zeitschriften zuwendet? Man denke sich folgende Einteilung: Die Zeitungen kehren zu ihrer ursprünglichen Aufgabe zurück: sie registrieren nur Thatsachen, d. h. für sie ist nur der Reporter und Redakteur thätig. Die Zeitschriften beleuchten diese Thatsachen nach allen Richtungen, und es würde der Sache keinen Eintrag thun, wenn diese Beleuchtung von einem bestimmten Parteistandpunkte vorgenommen würde. Was wäre die Folge einer solchen Teilung? Die Kritik gewänne an Gründlichkeit, und eine bessere Sprache wäre das notwendige Ergebnis. Das Feuilletonmäßige verschwände, da es der Gründlichkeit widerspricht. Eine gründliche Abhandlung kann dabei außerordentlich interessant sein. Von denjenigen, die sich dem Zeitungswesen widmen, würde der mittelmäßige Durchschnitt in den Tageszeitungen Anstellung finden und hier als Reporter oder Redakteur seinen Beruf nicht schlechter ausfüllen, als die meisten Beamten im Staatsdienst. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß die Arbeit des Redakteurs eine leichte ist, selten erfordert eine Thätigkeit so viel Umsicht und Scharfblick wie die Redaktionsthätigkeit. Wer aber zum Journalisten, d. h. zum Kritiker wirklich befähigt ist, könnte in den Wochen- oder Halbmonats- oder Monatsschriften Unterkommen finden. Die Möglichkeit einer solchen Zweiteilung ist durchaus nicht ausgeschlossen. Denn mit dem zunehmenden Weltverkehr mehren sich die Thatsachen und Ereignisse, die mitteilenswert sind, derartig, daß schließlich die gleichzeitige Kritik dieser Thatsachen und Ereignisse ein recht schwieriges Ding ist. Allmählich wird aber auch der Bogen subjektiver Färbung aller mitgeteilten Erscheinungen überspannt, und die Folge ist die Rückkehr zu einer gewissermaßen aktenmäßigen Darstellungsweise. Damit wäre die soziale Frage des Geistesproletariats nach der einen Richtung

hin gelöst, und wir wären zugleich von den starken Fesseln befreit, die eigensüchtige Kapitalisten und dumme „Schriftsteller"jungen dem Publikum und dem wahren Journalisten anlegen. Eine Frage wäre freilich noch nicht gelöst, nämlich die zwangsweise Prostitution des Journalistenstandes. Wann es in dieser Beziehung besser werden wird, ist nicht abzusehen. Der Journalist hat da nur einen Trost: Nur wenige von denen, die nicht von Renten leben können, vermeiden die geistige und körperliche Prostitution. Wenn man etwa den Richterstand ausnimmt, so kann man sagen, daß unser ganzes höheres Beamtentum, das zum größten Teile nicht gerade kapitalkräftige Vertreter hat, sich ebenfalls sein ganzes Leben lang zu prostituieren gezwungen ist. Von dem Schauspielerstande wollen wir dabei ganz schweigen.

Fragt man: Was hat diese Neuorganisation mit der Sprache der Presse zu thun? so ist die Antwort darauf: gerade in der Presse stehen Inhalt und Sprache im engsten Zusammenhang, und wenn der Inhalt besser wird, so wird auch die Sprache besser. Wird die Neugierde des Lesers vorerst durch die Mitteilung der nackten Thatsachen befriedigt, so wird in ihm die schnoddrige Feuilletonbegierde erstickt, und er will das Warum und Wie und Wozu genau wissen. Widmen sich aber die besten Kräfte dem Journalismus, so ist auch zu erwarten, daß sie, mit einem starken Fonds wissenschaftlicher Kenntnisse ausgerüstet, besondere Mühe auf die sprachliche Behandlung verwenden. Daß sich dann ein eigener Nachrichtenstil herausbilden würde, ist von nebensächlicher Bedeutung.

Ob es sich so einrichten ließe, daß derselbe Verlag neben einer nur mit Nachrichten gefüllten Tageszeitung zugleich eine kritische Wochen- oder Monatsschrift herausgiebt, soll hier nicht erörtert werden. Von Vorteil wäre es jedenfalls. Vielleicht wäre es auch möglich, daß die lokalen Klatschblätter verdrängt würden.

Die Zeiten sind ernst, und es ist geradezu ein Verbrechen, das Volk über ernste Fragen, die sein innerstes Sein aufwühlen, durch Wortschwall und öde Schöngeisterei einzulullen. Kräftig sollen wieder die Worte werden, aber auch inhaltsvoll, nicht geistreichelnd, sondern geistvoll, nicht Feuilletons, zerflatternde Blätter, sondern ein zusammenhängendes Buch — das soll das Kennzeichen der Sprache der Zukunft sein. Erreicht wird dieses Ziel nur, wenn die Journalisten Gelehrte

werden im wahren Sinne des Wortes. Dann werden sie die Macht, die ihnen die Entwickelung der Dinge in die Hand gegeben hat, mit Recht ausüben, und der Journalistenstand wird die Achtung genießen, die ihm nach Ausscheidung der unfähigen Elemente bei seiner geistigen Bedeutung zukommt.

Druck von A. Hopfer in Burg.

Stanford University Libraries
3 6105 011 901 456